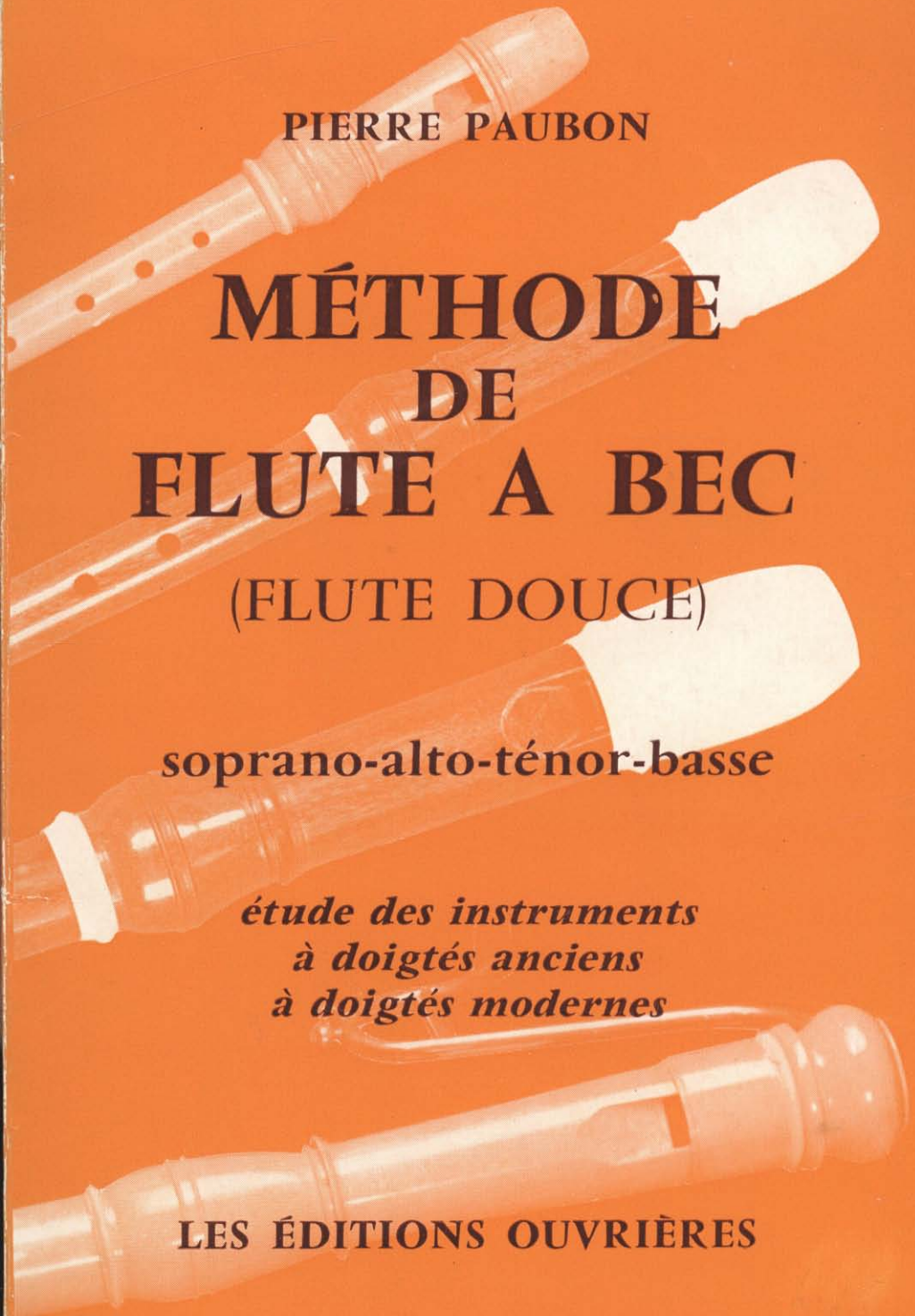
PIERRE PAUBON

MÉTHODE DE FLUTE A BEC

(FLUTE DOUCE)

soprano-alto-ténor-basse

étude des instruments
à doigtés anciens
à doigtés modernes



LES ÉDITIONS OUVRIÈRES

MÉTHODE
DE
FLÛTE A BEC
(OU FLÛTE DOUCE)

DU MÊME AUTEUR

aux EDITIONS OUVRIERES :

Méthode de flûte traversière (flûte Boehm), avec disque microsillon.

Du menuet à la Rumba, huit pièces en forme de danses pour jouer à deux ou seul, exécutables par tous instruments **(Pastorale, Gavotte, Menuet, Gigue, Impromptu, Sicilienne, Slow, Rumba).**

Trois chants populaires russes, harmonisés pour chœur à quatre voix mixtes **(Berceuse cosaque, Adieu mon fils, La porte cochère).**

Sur le pont de Morlaix, chœur à quatre voix mixtes.

Le roi a fait battre tambour —
Le prince galant —
La Yoyette —
Perrine était servante —
Margoton va-t-à l'iau —
Un soir que les bergers —
Petrouchka —

Je file quand Dieu m'y donne de quoy (16e siècle), chœur à 4 voix mixtes.

A la Fontaine Bellerie (poème de P. de Ronsard) chœur à 4 voix mixtes.

Babillarde Aronde, tais-toi (poème d'A. Baïf), chœur à 4 voix mixtes.

Neuf Préludes pour guitare seule.

Aux **EDITIONS ZURFLUH,** 73, boulevard Raspail, Paris :

Quatuor n° 1 pour flûtes à bec.

Trio pour flûte alto, ténor, basse (ou Trio d'anches).

Dix pièces pour 2 instruments (flûtes à bec, flûtes traversières, violons, clarinettes, etc., etc.).

Danceries, 12 pièces dans le style ancien, pour un instrument monodique (flûte à bec, flûte traversière, violon, etc.) et tambourin non obligé.

Aux **EDITIONS TRANSATLANTIQUES,** 14, avenue Hoche, Paris :

Six Pièces pour flûte traversière (sans accompagnement) I..., II. Oiseau blessé, III. Instabilité, IV. Spleen, V. Faune, VI. Jongleur.

INEDIT

La portée à votre portée (théorie musicale).

Viens lentement t'asseoir (poème de Verhaeren), chant et piano.

Messe, pour 4 voix mixtes et orgue.

Messe (en forme de negros spirituals), 4 voix mixtes a capella.

Appel, chœur à 4 voix mixtes et piano (poème de Guy Michaud).

Quinze chansons de Geishas, pour chant et flûte.

Trois poèmes, pour chant et flûte.

Mélodies, pour chant, flûte et piano, chant et flûte, chant et piano.

Quatuor pour flûte, violon, alto et violoncelle.

Jour de printemps pour flûte, violon, violoncelle et piano.

Prélude pour piano seul.

Toccata pour piano seul.

Etc...

PIERRE PAUBON

MÉTHODE DE FLÛTE A BEC

(OU FLÛTE DOUCE)

Préface de Paul Brunold

LES ÉDITIONS OUVRIÈRES
12, Avenue Sœur-Rosalie - PARIS-13e

SOMMAIRE

Préface 7
Note de l'auteur 9
Historique 11
But 12
Description et principe 13
Note sur les instruments transpositeurs 14
La famille des flûtes à bec (croquis) 15
Flûte Soprano 16
Flûte Alto 16
Flûte Ténor 18
Flûte Basse 18
Remarque sur la notation 19
Doigtés modernes et anciens 20
Montage - Démontage - Entretien 20
Position 21
La respiration 22
Première Leçon 23
Deuxième Leçon 27
Troisième Leçon 31
Quatrième Leçon 37
Cinquième Leçon 41
Sixième Leçon 44
Septième Leçon 48
Huitième Leçon 50
Neuvième Leçon 53
Tablature récapitulative des doigtés modernes et anciens 55
Tablature des trilles et battements 57

ANNEXE

1re partie (trilles, battements mordants) 60
Application des doigtés de trilles à l'exécution courante 65
Le vibrato 66
Double et triple coups de langue 66
Les nuances 69
De l'interprétation 70
Les Ensembles 71
2e partie - Pièces diverses pour une ou deux flûtes 73

PREFACE

Depuis quelques années, la flûte douce connaît un regain de faveur. Le rudimentaire pipeau, de construction très simple, servit d'abord pour intéresser les enfants à l'étude de la musique et à la formation de l'oreille. Les résultats furent satisfaisants. Mais les ressources limitées du pipeau, sa sonorité incertaine, son peu de durée, n'ont jamais pu le faire considérer autre qu'un instrument primitif.

Par contre, la flûte douce, dite aussi flûte à bec ou flûte d'Angleterre — parce que très pratiquée dans ce pays — est un instrument complet possédant son quatuor (soprano, alto, ténor et basse) ayant survécu après l'apparition de la flûte traversière ou flûte allemande, par la volonté de musiciens tels Bach et Haendel qui firent appel à son concours dans leurs compositions où sa sonorité particulière leur semblait indispensable. Elle a eu sa littérature, ses virtuoses et ses compositeurs. Il suffit de voir la remarquable collection du Musée du Conservatoire offrant les plus beaux spécimens de flûtes douces construits dans l'ivoire, les bois précieux, l'écaille et gravés avec l'art le plus délicat ou ornés d'incrustations et signés de réputés facteurs comme les Hotteterre, les Chédeville, Dupuis, Gras, Rippert ou Schlegel, pour juger de la place considérable tenue par la flûte douce dans la musique.

Les anciennes méthodes, comme celle de Hotteterre, par exemple, pêchent toujours par leur manque de concision. Ce sont les origines de l'instrument qui en font les frais, quelques explications sur la tenue des doigts, le soin à prendre pour éviter les grimaces et c'est tout.

Il était vraiment difficile de se passer du secours d'un maître pour éclaircir ces succinctes explications un peu trop alambiquées.

La **Méthode de flûte douce** que publie M. Pierre PAUBON

vient très heureusement combler ces lacunes, grâce au plan extrêmement précis qu'a suivi l'auteur. Par des leçons progressives, l'élève étudie successivement depuis la tenue de l'instrument, le son à produire naturellement les trous ouverts, la position des doigts, puis chaque note en particulier jusqu'à la connaissance complète de la tablature. Solidement armé, l'élève s'attache ensuite à la qualité du son et par des exercices gradués arrive à posséder la technique complète de l'instrument et cela sans aucun ennui.

M. Pierre PAUBON est un remarquable virtuose doublé d'un excellent musicien qui aime son art et sait communiquer sa foi. Cette méthode écrite dans un français très pur — chose rare en la matière — voit le jour sous les auspices les plus favorables et le succès couronnera ses très réels mérites.

Paul BRUNOLD,
Conservateur du Musée Instrumental
du Conservatoire National de Musique.
(1946).

NOTE DE L'AUTEUR

Cette méthode, aux dimensions restreintes, a prouvé depuis 1946 qu'elle s'adresse aussi bien à ceux qui ne veulent pas dépasser le stade de la musique populaire, qu'aux futurs virtuoses désirant aborder la musique écrite pour la flûte à bec par Bach, Haendel, Telemann, Mattheson et bien d'autres, ainsi que par les auteurs modernes [1].

J'ai prévu l'étude des flûtes Sopranino, Soprano, Alto, Ténor et Basse, avec les mêmes exercices (voir explication page 23) et j'ai envisagé, dans cette nouvelle édition, les doigtés modernes et les doigtés anciens.

C'est l'étude de ces derniers qui apporte surtout la différence avec les éditions précédentes. En effet, au moment où elles parurent on ne trouvait en France que des instruments à doigtés modernes.

Maintenant, en dehors des collections particulières et des musées, on a la possibilité de se procurer des instruments d'usage courant, très justes, et des copies très soignées qui permettent la virtuosité des maîtres du passé. Hermann Moeck (Celle/Lüneburger Heide-Deutschland) exécute les flûtes à doigtés modernes et anciens, Arnold Dolmetsch (Beechside, Haslemere, Surrey - England) s'est spécialisé exclusivement dans les doigtés anciens.

On trouvera, dans cette Méthode, en dehors des exercices

---

(1) On pourra trouver des œuvres classiques et modernes : Aux Editions Ouvrières; Editions Zurfluh, 73, bd Raspail, Paris; Editions de la Schola Cantorum, 76 bis, rue des Saints-Pères, Paris; Lemoine, 17, rue Pigalle, Paris. En Allemagne, chez Moeck; en Angleterre, chez Dolmetsch.

qui n'ont pas changé, deux tablatures très développées pour les doigtés modernes et anciens :

— l'une indique les doigtés normaux,

— l'autre, les doigtés spéciaux (trilles, battements) et leur application aux traits difficiles.

Le futur joueur de flûte à bec est donc libre de s'orienter vers l'instrument et le genre de musique qu'il lui plaît de pratiquer. Si même il se procure un instrument avant d'avoir une méthode, il est certain de trouver ici le moyen, avec le minimum d'efforts, d'en tirer le meilleur profit.

P. P.

LA FLUTE A BEC

HISTORIQUE

Est-ce le vent, chantant dans les tiges creuses des roseaux, qui donna aux premiers hommes l'idée de fractionner ces tiges et de les assembler, en tubes inégaux, pour en faire des flûtes ?

Les poètes disent que Pan est l'inventeur de ces instruments primitifs, joués par Apollon et par les autres divinités antiques. L'usage de la flûte de Pan est conservé, de nos jours, en certains pays.

En remontant très loin dans l'histoire on constate que, si les flûtes ont été faites avec les matières les plus diverses (depuis l'os creux pour en venir, de nos jours, à l'argent et même à l'or), deux catégories très distinctes ont rivalisé pendant des siècles.

Les unes, qui devaient triompher définitivement au XIX^{e} siècle, utilisent le souffle humain dirigé par les lèvres directement sur l'ouverture des tubes (flûtes de Pan) ou sur le trou de l'embouchure (flûtes traversières [1]).

Les autres émettent le son grâce à un sifflet prolongé par un tube percé de trous. Parmi de nombreuses variétés ressortent la flûte à bec, le flageolet et le pipeau [2].

La flûte à bec Soprano fut sans doute la première née et reste la voix supérieure d'un quatuor assez semblable au qua-

---

(1) Tenues **de travers,** d'où le nom **de traversières,** elles furent d'abord de simples tubes percés de trous; puis, plus tard les clés apparurent. Elles subirent de nombreuses transformations avant d'arriver à l'état actuel, créé par Théobald Boehm, vers 1840.

(2) Très souvent confondu avec la flûte à bec.

tuor vocal (soprano, alto, ténor, basse) et qui sonne à l'octave supérieure de celui-ci. La flûte alto, instrument des solistes, possède un répertoire très étendu auquel Bach, Telemann, Haendel, Mattheson, pour ne citer que quelques grands noms, ont largement participé.

Elle eut une très grande vogue pendant l'époque baroque (XVIII[e] siècle), ainsi nommée par les Allemands; mais dans sa seconde moitié la flûte traversière devait progresser, atteindre les extraordinaires perfectionnements dus à Gordon et Bœhm, puis vaincre l'instrument que nous allons étudier.

Cependant l'Angleterre et l'Allemagne (celle-ci dans ses mouvements de jeunesse) donnèrent un élan nouveau à la flûte à bec qui doit aussi beaucoup au développement des études musicologiques : la restitution des œuvres dans leur forme primitive lui offre une place de choix parmi les instruments d'époque.

BUT

Il est certain que la flûte douce, privée d'un mécanisme permettant le chromatisme rapide et rigoureux, ne pourra prétendre l'exécution du répertoire de la flûte Bœhm [(1)].

Le but de ce retour en arrière est tout autre. Demandons à notre instrument le charme de son timbre, la facilité de son jeu et aussi l'avantage de son volume restreint (flûtes soprano et alto) et de son prix.

Sans études transcendantes, chacun pourra, grâce à la flûte douce, constituer un répertoire composé à son gré soit de musique ancienne, de chansons populaires qu'il pourra jouer ou accompagner et même de morceaux modernes.

La possibilité de faire de la musique d'ensemble est un but important et facile à réaliser. Le quatuor de flûtes douces admet très bien la compagnie des instruments à cordes : guitare, luth, viole, clavecin, etc. Enfin c'est un précieux guide pour l'étude du solfège.

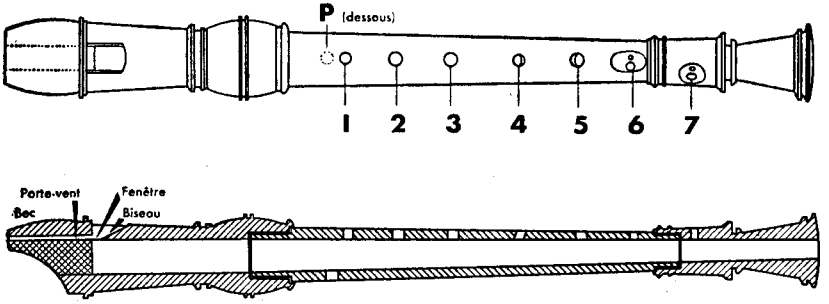
---

(1) Voir Méthode de flûte traversière, avec disque microsillon. Pierre Paubon. (Editions Ouvrières, 12, avenue de la Sœur-Rosalie, Paris-13[e]).

DESCRIPTION ET PRINCIPE

La flûte à bec [1], quelle que soit sa conception (doigté moderne ou ancien), comprend deux parties principales [2] :

1°) L'embouchure, composée d'un bloc de bois tourné [3] terminé par un bec, contient un canal à section rectangulaire « porte-vent » qui aboutit à la fenêtre puis au biseau. C'est le « sifflet ».



(Croquis flûte avec coupe)

2°) Le corps, qui coulisse dans l'embouchure pour permettre l'accord en variant la longueur de l'ensemble. Cette partie est percée côniquement dans le sens longitudinal et possède, perpendiculairement à cette colonne d'air, 7 trous d'un côté (dont les deux derniers, vers le pavillon, sont doubles sur les flûtes modernes). Un seul trou, commandé par le pouce gauche, est percé à l'opposé des autres (voir croquis).

Le « sifflet », par le souffle de l'exécutant, met en vibration la colonne d'air et les différentes notes sont obtenues par les diverses combinaisons de doigtés.

Lorsque tous les trous sont bouchés, la flûte soprano donne l'UT 4 (premier UT au-dessus du diapason), la flûte alto : FA 3,

---

(1) En anglais : RECORDER (de record : gazouiller). En allemand : BLOCKFLOTE. En italien : FLAUTO DOLCE. En espagnol : FLAUTA DA PUNTA.

(2) Les flûtes alto, ténor et basse se démontent en trois parties pour réduire l'encombrement. Certaines flûtes soprano se démontent aussi de la même façon.

(3) C'est ce bloc qui a donné le nom allemand **Blockflöte.**

la flûte ténor : UT 3, la flûte basse : FA 2. L'étendue totale est de deux octaves, auxquelles s'ajoutent quelques notes pour les flûtes soprano et alto. Notons que la basse émet plus difficilement les dernières notes (cela dépend beaucoup du fabricant et de l'exécutant. Une bonne flûte basse doit émettre normalement ses deux octaves).

Durant l'époque florissante on a construit des flûtes en ivoire (le musée du Conservatoire de Paris en possède de très beaux modèles). Maintenant elles sont faites en divers bois. Moeck exécute des modèles très soignés en érable, buis, palissandre, ébène. Dolmetsch ajoute à ces matières, pour certains modèles, un bec et des bagues en ivoire. Les autres facteurs allemands, anglais et suisses travaillent dans des bois identiques.

En plus des flûtes précitées, il en existe une toute petite, en FA : la sopranino. A l'opposé de cette flûte suraiguë on avait imaginé la flûte contrebasse dont le musée du Conservatoire de Paris possède un modèle. Il mesure 2 mètres 62 et donne un son infiniment faible.

Note sur les instruments transpositeurs

Lorsque l'on dit : tel instrument est en UT, cela signifie que la suite de ses notes naturelles donne une gamme d'UT majeur. De même, s'il est en FA, on obtient une gamme de FA majeur, etc... Pour ce qui nous intéresse nous n'aurons à nous occuper que de ces deux tonalités.

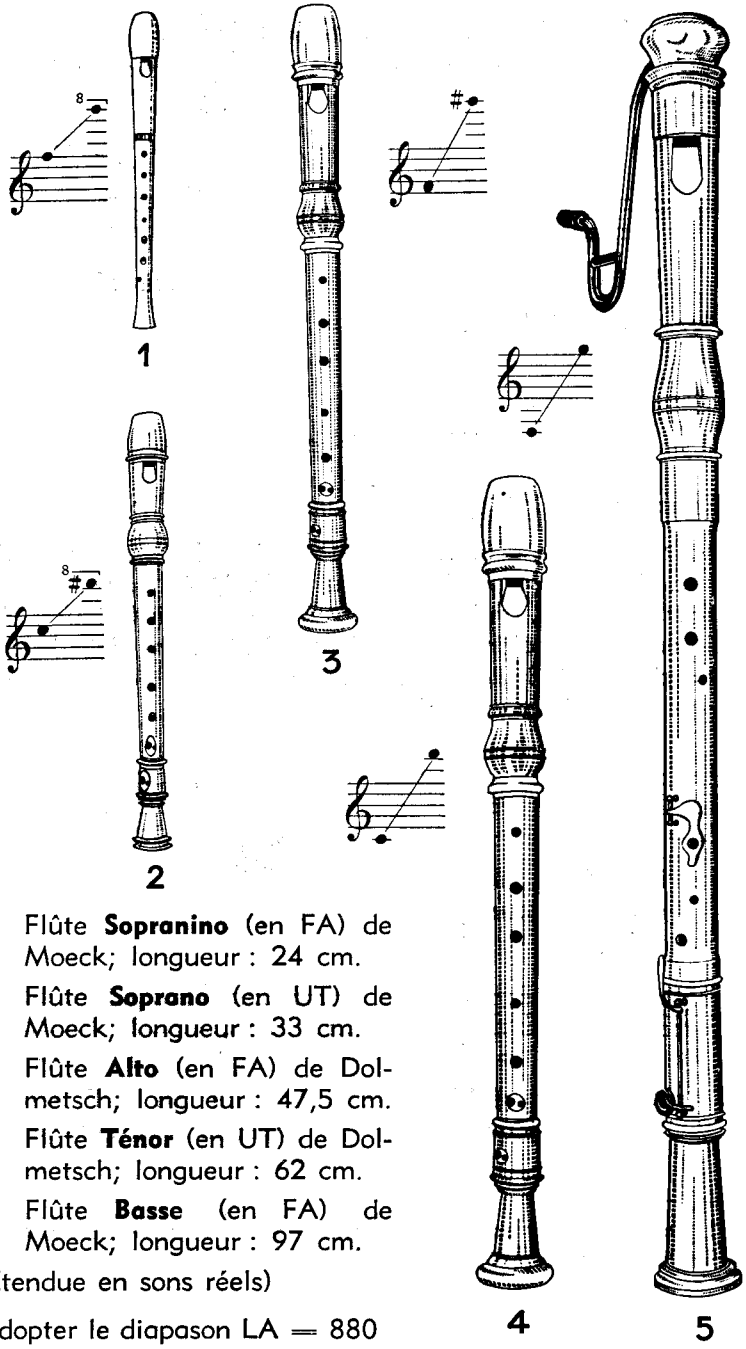
Donc, **si l'on exécute sur une flûte en FA les mêmes doigtés que sur une flûte en UT,**

Le doigté de	DO	donnera un	FA
—	RE	—	SOL
—	MI	—	LA
—	FA	—	SI bémol (1)
—	SOL	—	DO
—	LA	—	RE
—	SI	—	MI

Nous y reviendrons au moment voulu.

(1) N'oublions pas que la gamme de FA majeur comporte un bémol.

LA FAMILLE DES FLUTES A BEC



1. Flûte **Sopranino** (en FA) de Moeck; longueur : 24 cm.
2. Flûte **Soprano** (en UT) de Moeck; longueur : 33 cm.
3. Flûte **Alto** (en FA) de Dolmetsch; longueur : 47,5 cm.
4. Flûte **Ténor** (en UT) de Dolmetsch; longueur : 62 cm.
5. Flûte **Basse** (en FA) de Moeck; longueur : 97 cm.

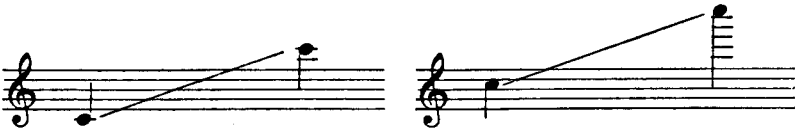
(Etendue en sons réels)

Adopter le diapason LA = 880

FLUTE SOPRANO (en UT)

En anglais : Descant; en allemand : Sopran.

Voir page 15. On écrit sa partie, une octave au-dessous des sons réels,



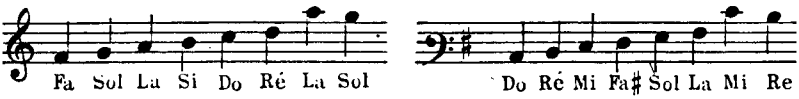
Ecriture — Effet (sons réels)

en clef de SOL 2e ligne.

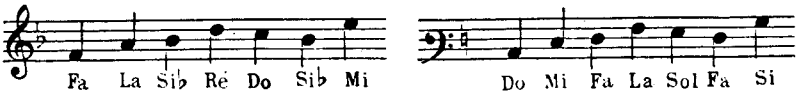
FLUTE ALTO (en FA)

En anglais : Treble; en allemand : Alt.

Voir page 15. C'était (et c'est toujours) l'instrument des solistes. On écrit sa partie en sons réels. Mais, pour éviter de changer de doigté, on la transpose à la quarte inférieure. Une partie écrite normalement en clé de SOL 2e ligne doit donc se lire en clé de FA 3e ligne, en tenant compte de l'armature qui change. Voici deux exemples : (1)



Ecriture (sons réels) en UT majeur → Lecture transposée en SOL majeur (clé de FA 3e ligne)



Ecriture (sons réels) en FA majeur → Lecture en UT majeur (puisque l'instrument est en FA)

(1) On peut passer ces considérations et y revenir plus tard quand je l'indiquerai au moment du travail pratique.

Il suffit donc de considérer l'armature comme suit :

1°) Ajouter le FA dièse lorsqu'il n'y a rien ou des dièses à la clé.

En effet, si une pièce se présente en SOL majeur, clé de sol, le FA dièse figure déjà sur la 5e ligne; mais en clé de FA 3e il se lira UT dièse. Il faut donc ajouter le FA ♯. Ainsi nous aurons l'armature du nouveau ton : RE majeur avec deux dièses.

S'il n'y a rien à la clé, nous sommes dans le ton d'UT (ne pensons pas aux tons mineurs). Mais dans la nouvelle lecture (une quarte au-dessous), nous serons en SOL et il faudra penser que tous les FA seront dièses.

2°) Retirer le SI bémol lorsqu'il est seul, ou avec d'autres, à la clé.

En effet, en baissant d'une quarte, si l'on est en FA, on passe en UT et le bémol disparaît.

S'il y a plusieurs bémols, celui qui se présente après l'élimination du SI est le MI bémol. Dans la nouvelle lecture il prend le nom de SI bémol, le premier des bémols. Il faudra naturellement penser aux autres notes que l'armature désignera, ainsi le MI ♭ sera l'ancien LA ♭; le LA ♭ sera l'ancien RE ♭, etc.

3°) Dans les deux cas, modifier en conséquence les accidents qui se présentent au cours du morceau. Ainsi, dans le premier cas, un SI bémol sera lu : FA bécarre; dans le second, le SI bécarre sera lu : FA dièse.

Je conseille, malgré son apparence compliquée, ce mode de lecture qui permet de changer d'instrument sans confusion de doigté. Il suffit de faire un effort d'adaptation sans que cela provoque un travail considérable.

Enfin, deux autres moyens se présentent :

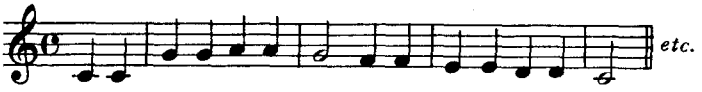
1°) Pour ceux qui seront trop gênés d'entendre « autre chose » que ce qu'ils jouent il y a la **lecture directe.** Mais alors il faut changer de doigté. Lorsque sur la flûte en UT on aura joué un DO (tout bouché) il faudra bien penser que c'est le doigté de FA sur une flûte alto ou basse ! Cela peut amener bien des complications...

Si l'on désire jouer un texte de flûte soprano ou ténor et **retrouver les mêmes doigtés que pour celles-ci** (par exemple étudier cette méthode et entendre le son réel), il faudra alors **lire en clé d'ut 2e ligne.** L'oreille sera ainsi satisfaite d'entendre un do lorsque l'on fait le doigté du sol des instruments en ut. Mais n'est-ce pas plus simple de laisser la flûte transposer et de garder le même doigté ? Je laisse choisir. Seul le résultat compte.

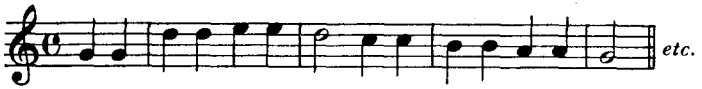
2°) Pour ceux qui ne peuvent s'adapter à ces deux procédés

il existe un travail long et fastidieux : la transposition écrite (j'ai accompli ce travail dans mon recueil intitulé « Du Menuet à la Rumba).

Supposons ce texte écrit à la flûte soprano :



on écrira, pour jouer à l'unisson [1] sur une flûte alto :



(La basse devra tenir compte aussi de l'octave à considérer par rapport à la partie initiale).

FLUTE TENOR (en UT)

En anglais : Tenor; en allemand : Tenor.

Voir page 15. Elle possède (de nos jours, car les flûtes d'époque [2] n'en ont pas) une clé, pour sa note fondamentale, afin de faciliter le jeu en évitant de trop grands écarts de doigts. Sa partie s'écrit en clé de SOL 2e ligne et se lit en sons réels.

FLUTE BASSE (en FA)

En anglais : Bass; en allemand : Bass.

Voir page 15. Elle a l'apparence d'un basson et possède deux clés (mêmes raisons que pour la précédente).

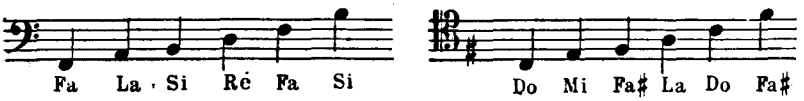
Comme pour la flûte alto, on devra tenir compte de la

(1) N'oublions pas que le texte sonne une octave au-dessus à la flûte soprano.

(2) Ni les flûtes Dolmetsch.

tonalité différente. On écrit, en général, les parties de basse en clé de FA, 4e ligne, mais on en rencontre aussi en clé de SOL. (Dans ce cas on emploie l'un des procédés exposés dans la description de la flûte alto et l'on observe bien la question des rapports d'octaves).

Dans le cas d'une pièce écrite en clé de FA 4e il faudra, naturellement, employer une nouvelle clé. Nous lirons donc en clé d'UT 4e ligne :



Ecriture (une octave au-dessous des sons réels)

Lecture transposée

Revoir tout ce qui est dit pour la flûte alto.

Remarque sur la notation

Par la dénomination des flûtes, on fait allusion au quatuor vocal, mais n'oublions pas que celui-ci sonne une octave au-dessous.

On trouvera quelquefois un 8 au-dessus de la clé. Ce 8 indique l'octave supérieure. Pour ne pas hésiter dans le choix de cette octave il faut se rappeler que la note la plus grave de la flûte soprano est l'UT 4 situé au-dessus du LA du diapason, que celle de la flûte alto est le FA 3, au-dessous de ce diapason, que la flûte ténor joue les sons écrits et une octave au-dessous de la soprano et que la basse sonne une octave au-dessous de l'alto. Ainsi, il est aisé de situer les textes qui n'ont pas été spécialement prévus pour les flûtes à bec.

DOIGTES MODERNES ET ANCIENS

On sait déjà, d'après la note qui débute cet ouvrage, que la flûte à bec se présente dans le commerce avec Doigtés Modernes [1] et Doigtés Anciens [2].

Apparemment les instruments ne peuvent déceler leur appartenance à l'une ou l'autre catégorie. D'autre part, c'est en général après l'achat de l'instrument (ou en même temps) que l'on cherche une méthode. Celle-ci concernant les deux systèmes n'offrira pas de surprises, mais comment savoir lequel employer ? Pour cela nous attendrons la première leçon et nous chercherons le FA (qui sera un SI bémol sur l'alto et la basse). Si l'on joue le Doigté Moderne sur une flûte à Doigté Ancien la note sera trop haute (presque un demi-ton). C'est alors que l'on essaiera le Doigté Ancien et que l'on s'orientera dans l'une ou l'autre catégorie.

Pour simplifier, je noterai maintenant :

D.M. = doigté moderne,

D. A. = doigté ancien.

MONTAGE — DEMONTAGE — ENTRETIEN

Les différentes parties qui coulissent sont munies de ligatures ou de lièges. Prendre soin de placer les deux parties à monter en ligne droite et tourner (dans le sens des aiguilles d'une montre) après avoir graissé la ligature ou le liège [3]. Les trous supérieurs se trouveront dans l'axe passant par la fenêtre du sifflet et le trou commandé par le petit doigt sera déporté, sur la droite, à la convenance de l'exécutant.

Pour démonter, tirer sur les différentes parties en tournant dans le sens adopté pour le montage.

Il est utile de passer, à l'intérieur du corps de flûte, une légère couche d'huile légère (huile d'amande douce par exem-

---

(1) On dit aussi « doigtés allemands ».

(2) On dit aussi « doigtés anglais » ou « doigtés baroques » (pour les allemands).

(3) Si, par la sécheresse, les lièges se rétractent et que la flûte ne tienne pas bien emboîtée, démonter et humidifier les lièges (sans les tremper dans l'eau...).

ple), mais **ne pas en introduire dans le sifflet** qui pourrait être détérioré. Une plume d'oiseau permettra de nettoyer et d'assécher le porte-vent. Notons que les facteurs sérieux donnent à ces sujets d'utiles indications auxquelles il faut se conformer.

Une flûte neuve ne doit pas être jouée trop longtemps au début (ne pas dépasser 40 minutes par jour).

Après usage, passer un écouvillon dans le tube pour retirer l'humidité produite par le souffle.

Eviter les variations brusques de température, exposition au soleil, radiateurs de chauffage central, etc...

Le manque de soins peut compromettre la pureté du son et même l'émission de certaines notes.

POSITION

Introduire dans la bouche, sans trop serrer les lèvres, le bec du « sifflet ». La main gauche se placera : index, majeur et annulaire sur les trois premiers trous supérieurs en comptant à partir du bec. Le pouce sur le trou inférieur. L'index, le majeur, l'annulaire et le petit doigt de la main droite prendront la suite. Dans cette position, l'instrument est bouché au maximum et donne, en soufflant convenablement, sa note tonale.

Nous allons voir, dans les leçons qui suivent, que l'on est parfois obligé de découvrir tous les trous sauf un. Notre instrument n'est donc plus tenu que par la bouche et un doigt de chaque main. Il arrive même que ces doigts sont les pouces. Dans ce cas, pour garder l'équilibre de la flûte, qui tend à tourner sur elle-même, il est indispensable de maintenir le petit doigt de la main droite à côté du trou auquel il est affecté.

Tous ces gestes doivent se faire avec beaucoup d'aisance. L'exercice donnera la souplesse indispensable au jeu de l'instrument. Aucune crispation ni des lèvres ni des doigts ne doit se produire car le son sera mauvais et les trous seront mal bouchés (gros défaut du débutant). Ainsi l'on donne des notes

étrangères à l'instrument. Celles-ci ne manqueront pas d'ailleurs de choquer l'oreille.

Les doigts se trouveront dans une position analogue à ceux des pianistes, c'est-à-dire arqués de façon à ce que l'extrémité charnue de la phalangette se place sur le trou. L'empreinte des trous se marquera sur le bout des doigts si l'on bouche bien.

Donc résumons en deux mots : **AISANCE et SOUPLESSE.**

LA RESPIRATION

La respiration est un facteur très important dans tous les instruments à vent, par conséquent dans la flûte.

Il faut y songer dès que l'on commence à jouer.

Le défaut du débutant est de respirer à chaque note. Cela a peu d'importance car il joue lentement, mais on imagine mal une mélodie ainsi hachée.

Habituons-nous donc à accumuler suffisamment d'air dans les poumons pour suffire à l'émission de plusieurs notes. Réalisons ce qui se passe dans un orgue. La réserve d'air étant faite, il faut la distribuer suivant les besoins. La langue règlera l'admission de l'air par les attaques de chaque note que détermine la position des doigts.

Dans le cas d'une phrase musicale liée, le « soufflet » sera libéré dès le début de la phrase et ce n'est qu'à la fin de celle-ci que l'on renouvellera la provision d'air. On fera cette opération très rapidement, car il n'y aura peut-être pas de silence à cet endroit dans la musique.

Il faut donc, on le voit, déterminer les phrases musicales quelles que soient les articulations (lié ou détaché). Certains auteurs marquent, d'une virgule au-dessus de la portée, les respirations.

On s'efforcera donc de bien surveiller cet important facteur qui détermine l'aisance du jeu, qui évite la fatigue provenant des respirations mal faites, ainsi que le risque d'être à bout de souffle avant les fins de phrases.

Malgré leur aspect différent, ces quatre instruments sont identiques au point de vue doigté. Ainsi peut-on jouer indifféremment chacune des flûtes.

Leur étude est prévue avec les mêmes exercices. On devra donc obligatoirement considérer toutes les flûtes avec le doigté (moderne ou ancien) de la gamme d'UT. Nous laisserons les flûtes en FA transposer les textes, car il s'agit, dans le travail qui va suivre, d'obtenir une habileté et de vaincre certaines difficultés qui se trouvent être les mêmes quelle que soit la tonalité. Nous verrons plus tard combien il était inutile de prévoir en deux fois le même doigté parce qu'il s'appelle, par exemple SI bémol sur une flûte en UT et MI bémol sur une flûte en FA.

Il faudra, bien entendu, en dehors de cette méthode, se constituer un répertoire.

L'élève qui désire se consacrer à la virtuosité de soliste pratiquera la flûte alto à Doigtés Anciens. Il trouvera ici toute la technique qui lui est indispensable, puis il s'habituera en même temps à la lecture des notes réelles (relire pages 16 et 17) par l'un des procédés énoncés.

Nous n'essayerons pas d'atteindre sur la flûte basse l'agilité que se permettent les flûtes soprano et alto. On s'efforcera d'en tirer le maximum. La flûte ténor ne peut non plus prétendre à la virtuosité des deux instruments aigus. Enfin je répète encore que la qualité de l'instrument conditionne la justesse, la beauté du timbre et la facilité d'émission.

Le débutant, en lisant ce qui précède, aura déjà soufflé suivant son instinct... Le résultat n'est certainement pas heureux, car il n'a pas défini le début de la note.

Il faut donc **attaquer.** Pour cela, bouchons avec la pointe de la langue le bout du « sifflet » (le porte-vent), soufflons et retirons vivement la langue. Le son produit est doucement déterminé par la syllabe Tu (Te ou Ti). **Mais attention, car on souffle beaucoup trop fort, l'attaque est trop brutale et le son,**

trop puissant au début, va baisser considérablement. Recommençons sans se soucier, pour l'instant, des doigts et répétons l'exercice de l'attaque pour obtenir un son très pur et égal du début à la fin de l'admission d'air.

Pour faire des progrès dans ce sens, nous allons jouer des notes tenues pendant plusieurs temps en écoutant bien ce qui en résulte. Veillons à ce que la note produite ne soit ni forcée ni mièvre. Si l'on souffle trop fort l'instrument produit un son irréel (il quintoie) et dans le cas contraire, le son est haché, hésitant.

Lorsque, sans avoir bouché aucun trou, le résultat est satisfaisant, nous poserons le **pouce** de la **main gauche** sur le trou inférieur (P) et le **majeur** de la même main sur le trou 2 en comptant du bec vers l'extrémité [1]. Nous ferons un DO [2]. On entendra un FA sur les flûtes de cette tonalité.

Dès maintenant nous commençons un travail efficace et, pour qu'il soit utile, il faut avoir un bon départ. Gardons ce DO pendant 8 temps lents (environ 84 au métronome). Faisons ainsi pour chacune des notes qui vont suivre et pour chaque main.

Nous allons descendre un échelon de la gamme d'ut majeur et faire un SI (on entendra un MI sur les flûtes en FA).

Déjà une petite difficulté surgit, mais rassurons-nous, elle est facile à vaincre. Débuter par un DO grave eut été bien plus décourageant.

Le pouce reste en place et, tandis que **l'index** s'abat sur le **trou I**, le **majeur se lève.** On peut donc retenir que pour passer du DO au SI **l'index chasse le majeur.** Le LA est très facile à obtenir. Gardons bien en place le pouce et l'index et bouchons le trou 2 avec le **majeur** qui revient à la place d'où il fut chassé pour permettre le SI. N'oublions pas d'attaquer ces notes en travaillant l'égalité du son. Le travail de la main gauche dans cette première gamme diatonique va se terminer par le SOL que nous ferons en bouchant le trou 3 avec l'**annulaire.** Résumons cette première leçon :

---

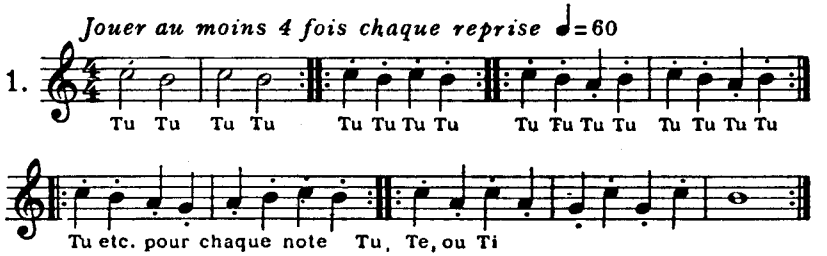
(1) Nous compterons toujours ainsi.

(2) Noter aussi (plus tard, avec les deux mains) le doigté : 1, 2, 4, 5 ou 1, 2, 4 (sans P).

D.M et D.A

Flûtes en UT	UT médium	P + 2	FA	Flûtes en FA
	(1) SI —	P + 1	MI	
	(2) LA —	P + 1, 2	RE	
	SOL —	P + 1, 2, 3	DO	

Nous allons faire quelques exercices qui nous habitueront à la petite difficulté que j'ai signalée.



Conseil important. — Il faut **jouer lentement, même lorsque l'on est devenu habile.** Si l'on joue trop vite, on ne peut pas contrôler ce que l'on fait et il résulte de cela une foule de mauvaises habitudes dont on ne peut se défaire. Les progrès sont nuls et le découragement ne tarde pas. En jouant vite, on bouche mal les trous et, de ce fait, les notes ne sortent pas, on s'énerve et il faut recommencer vingt fois ce qu'au bout de dix exercices bien compris on aurait pu assimiler aisément.

Continuons par des exercices un peu plus rythmés à jouer : 1° lentement; 2° au mouvement indiqué 96 à la noire.

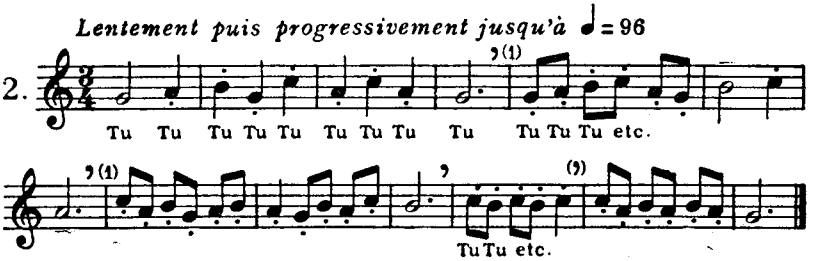
Respirer aux virgules afin d'être toujours maître du souffle.

Nota. — Ne pas tenir trop près des trous les doigts qui ne servent pas, mais il faut pouvoir revenir rapidement à la position qu'exige la note à émettre.

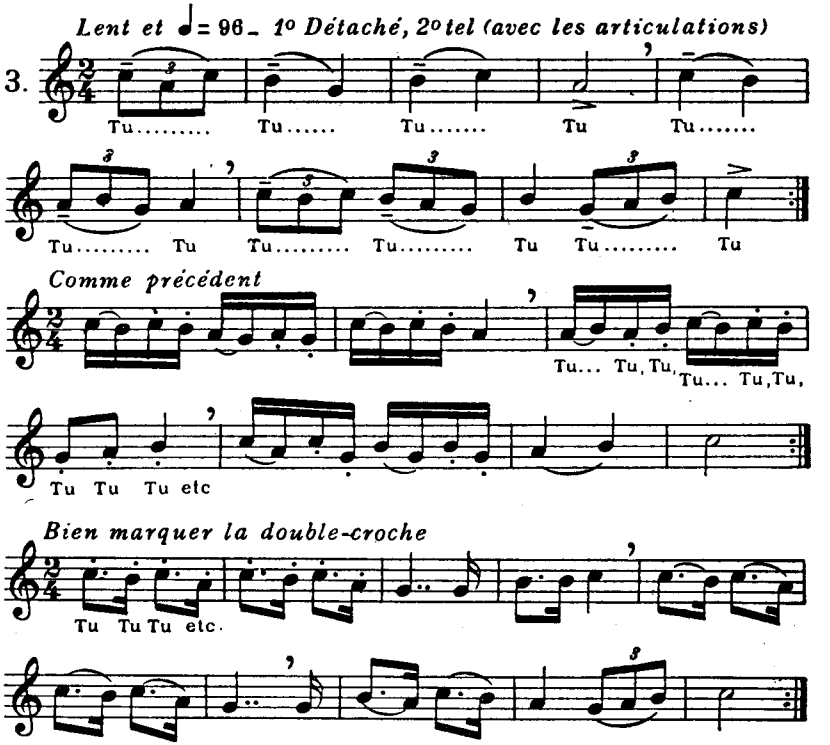
---

(1) Pour faciliter le passage du SI au DO, en certains cas, on peut retenir aussi le doigté : P + 2, 3, notamment pour le futur trille SI-DO. Plus tard, essayer aussi sans le P : 1, 2, 3, 5, 6 et 1, 2, 3, 5.

(2) Pour certaines facilités de traits on notera (plus tard, avec les deux mains) : P + 2, 3, 4, 5.



Dans l'exercice suivant, nous allons rencontrer des groupes de notes liées. La première note de ces groupes sera seule attaquée et les autres notes « coulées » seront produites simplement par les différentes positions des doigts.



Jouer tous ces exercices jusqu'à la perfection (articulations et son) et **recommencer à chaque erreur.**

(1) Toutes les virgules que l'on rencontrera indiquent la respiration.

La pratique sérieuse des exercices précédents : étude de DO, SI, LA, SOL, nous a habitués à l'instrument. Le son laisse un peu à désirer certainement. Alors continuons à faire des notes tenues et étudions maintenant la suite de la gamme descendante.

Jusqu'ici la main droite n'a servi qu'à soutenir l'instrument tandis que la gauche essayait de vaincre la première difficulté SI, DO.

La main gauche étant dans la position P + 1, 2, 3 bouchés, ajoutons l'**index** de la **main droite** sur le trou 4. Nous avons le FA (D.M.). Si nous voulons le FA (D.A.) il faut y **ajouter l'annulaire et le petit doigt** respectivement sur les trous 6 et 7. Attention, dans ce dernier cas, de bien boucher 6 et 7 et, si la flûte se présente avec des doubles trous, se méfier plus encore des fuites possibles.

Le MI, pour les D.M. et D.A., s'obtient en abaissant le **majeur** sur le trou 5. (Bien entendu, pour les D.A., on a pris soin de déboucher 6 et 7. C'est une petite complication qu'il faut compenser par un travail soigné).

Le RE (D.M. et D.A.) **annulaire** sur le **trou 6** (qui peut être double et qu'il faut obturer complètement).

Enfin la note tonale : UT (D.M. et D.A.) qui sera FA sur les flûtes alto, basse (et sopranino) avec **trou 7 bien fermé par le petit doigt** (même remarque que précédemment s'il est double). On voit que, dans cette première octave, seul le FA demande un doigté particulier pour les instruments à D.A.

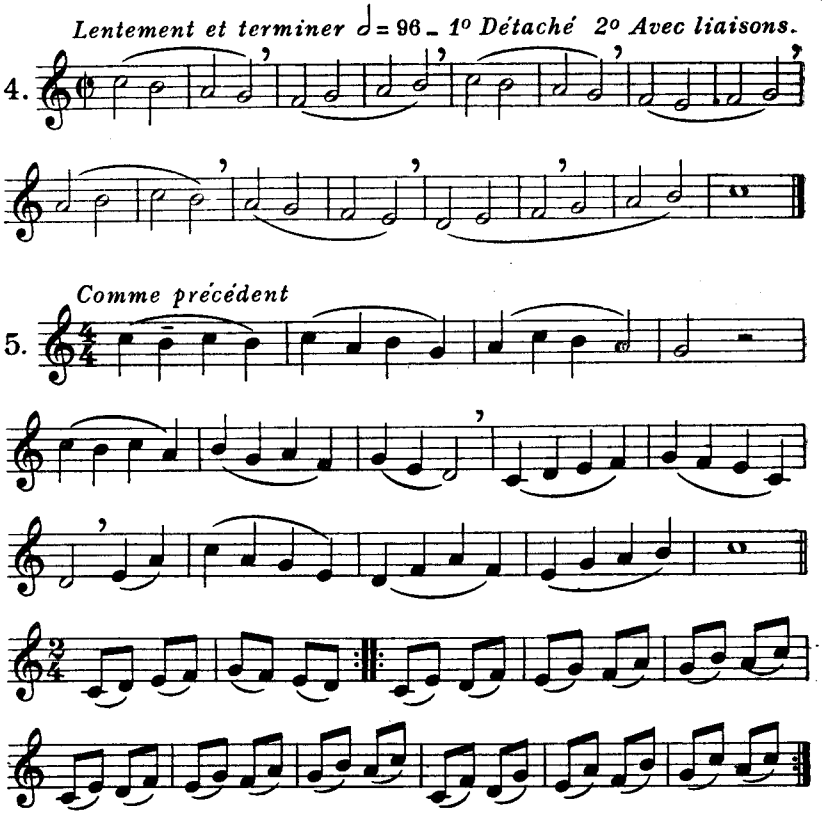
Cela n'est pas si facile à exécuter qu'à lire et nous sommes bien déçus de ce qui arrive. Neuf doigts sont occupés et c'est bien compliqué de boucher tous ces trous à la fois. Aussi retire-t-on la flûte de la bouche, on regarde les doigts, tout semble en ordre de marche. Décidément c'est l'instrument qui doit être abîmé !

Non, c'est l'élève qui se crispe, s'énerve, souffle trop fort et ne se contrôle pas.

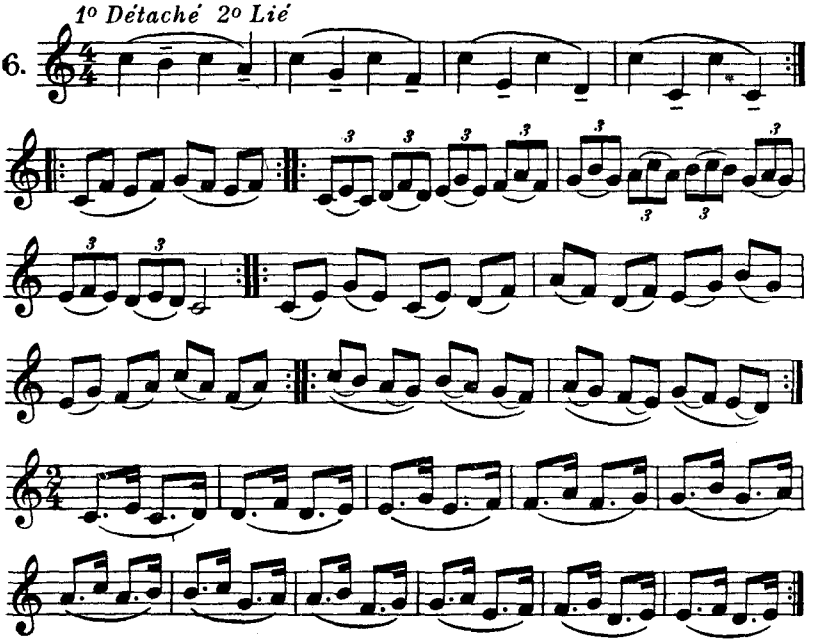
Essayons de voir quelques exercices où nous profiterons de notre première leçon et où nous ajouterons ce que nous devons assimiler.

Surveillons bien le son. Une mauvaise habitude, facilement prise, est si difficile à éliminer ! En effet, il faut effacer sa trace et revenir en arrière, ce qui coûte toujours beaucoup à l'élève désireux d'aller vite. Inconsciemment, on veut brûler les étapes lorsqu'un jour on se trouve bloqué. Souvent viennent ainsi les abandons dont on ne soupçonne pas la cause. Cette cause est le manque de patience.

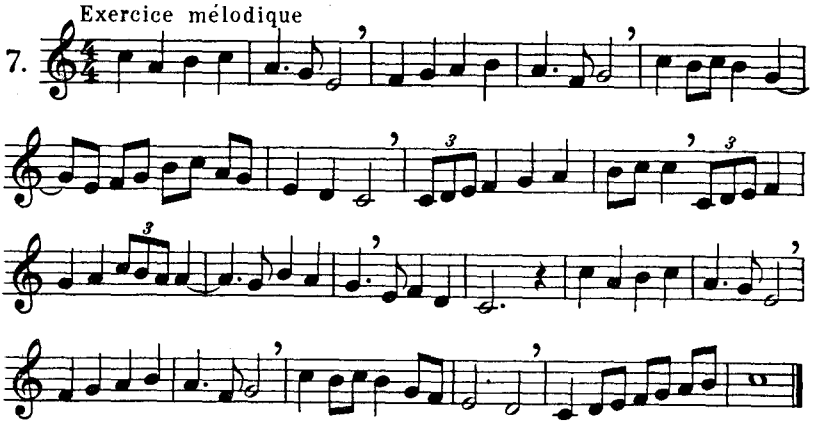
Sachons donc, bien que cela puisse paraître paradoxal, travailler **lentement** pour aller **vite.**



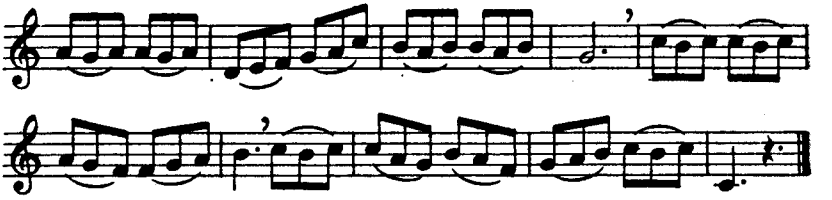
6. *1º Détaché 2º Lié*

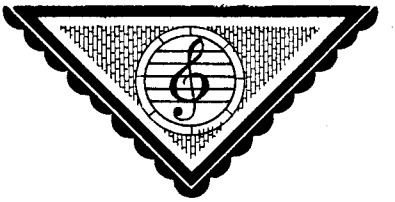


7. Exercice mélodique



8. *1º Détaché 2º Lié*

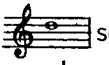




Nous connaissons la première octave diatonique des instruments.

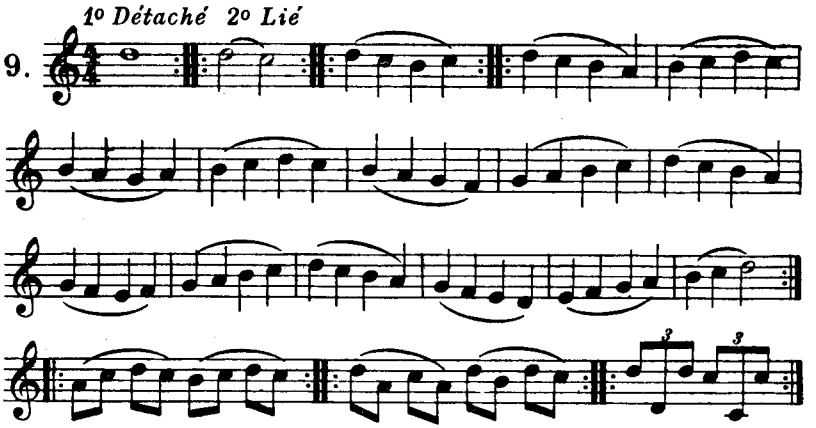
Chacun de ceux-ci a produit, soit le son écrit, soit une octave différente, soit enfin la transposition en FA. Il serait bon, avant de continuer, de relire attentivement la question importante des instruments transpositeurs pour ceux qui pratiquent de suite la flûte alto ou la basse (même la sopranino). Revoir à partir de page 16.

Maintenant, nous allons étudier la seconde octave.

Le RE  sera très facile.

Reprenons la position de la première note étudiée : l'UT, c'est-à-dire P + 2. Nous obtiendrons le RE (D.M. et D.A.) en débouchant le trou P et en gardant le **majeur** sur le trou 2 (1).

Incorporons cette note à celles que nous avons étudiées et il nous faudra vaincre une nouvelle difficulté pour continuer.



REMARQUE. — Dans cet exercice 9, on remarquera qu'aux mesures 3 et 17, le SI est bien plus facile avec le doigté P + 2, 3. Ailleurs, l'autre doigté est à conserver. La pratique de l'instrument amènera, dans de nombreux cas, l'instrumentiste à chercher des facilités de ce genre. Nous en reparlerons.

(1) Voir aussi 3 et 4 bouchés, les autres trous ouverts.

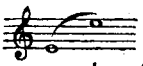
Les notes ascendantes suivantes MI [1], FA, SOL, LA ont les **mêmes doigtés que celles de la première octave** mais avec **le trou P moitié bouché.**

Pour les D.A., seul le FA sera différent : 1/2 P + 1, 2, 3, 4, 6.

C'est donc le **pouce** qui devra assurer ce passage à l'octave. On dit trou moitié bouché et, en réalité, il s'agit du trou P partiellement ouvert, car on aura vite compris que pour certaines notes et pour leur justesse, il s'agit d'une surface découverte, plus ou moins grande.

Pour réaliser cette fonction très importante, il faudra s'habituer à faire jouer le pouce avec souplesse, par un léger mouvement de bascule vers la gauche, en le laissant bien appuyé sur le bord du trou et sans bouger les autres doigts. Ainsi, il sera plus facile de déterminer, avec subtilité, la surface à déboucher.

(Je suis absolument opposé au procédé qui consiste à introduire verticalement l'ongle du pouce dans le trou P. Je ne vois pas comment on peut exécuter de cette façon les traits qui demandent une intervention très rapide de ce doigt).

La difficulté n'est pas sensible quand nous passons du grave à l'aigu par exemple :  car il suffit de faire jouer le pouce en soufflant un peu plus fort. On passe facilement de la première à la deuxième octave.

Il faut repérer la position du pouce et faire chaque fois le même mouvement. **Attention de bien garder bouchés les trous supérieurs qui doivent l'être !**

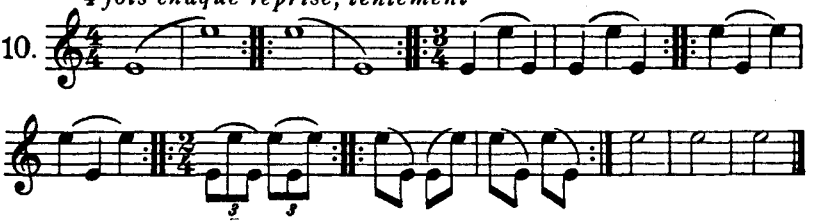
Il sera difficile de passer de RE à MI ce qui oblige, après avoir eu un seul doigt sur l'instrument, à ramener brusquement tous les doigts que demande le MI (1, 2, 3, 4, 5) et à prendre en même temps la position du trou P moitié bouché.

Envisageons, pour le MI, le passage de l'octave grave à l'octave supérieure comme il est dit plus haut. Ecoutons bien ce que nous jouons et veillons à la justesse.

---

(1) Voir aussi : P + 2, 3, 4, 5 et 2, 3, 4, 5 (sans P).

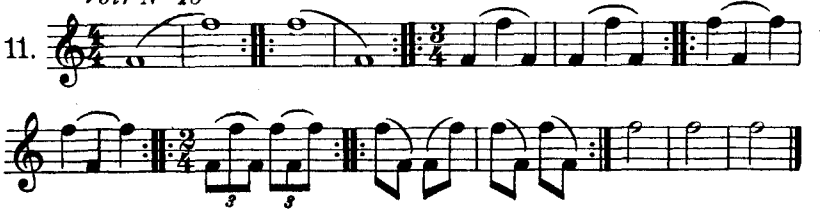
4 fois chaque reprise, lentement

10. 

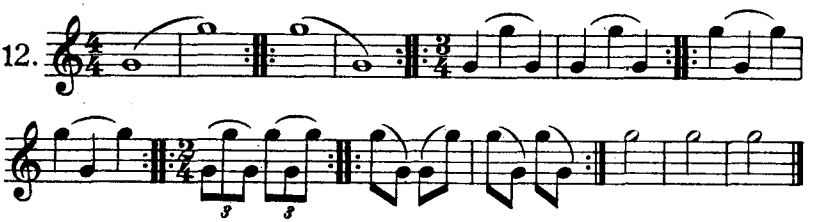
Pour les flûtes D.M., le FA sera aussi facile à obtenir en le travaillant de façon identique : a) doigté FA grave; b) même doigté, souffler un peu plus fort en débouchant le trou P à moitié pour le FA aigu.

Pour les flûtes D.A., il faudra partir du FA grave avec le doigté : P + 1, 2, 3, 4, 6, 7, et passer au FA supérieur avec le doigté : 1/2 P + 1, 2, 3, 4, 6.

Voir N° 10

11. 

Pour le SOL, aucune difficulté.

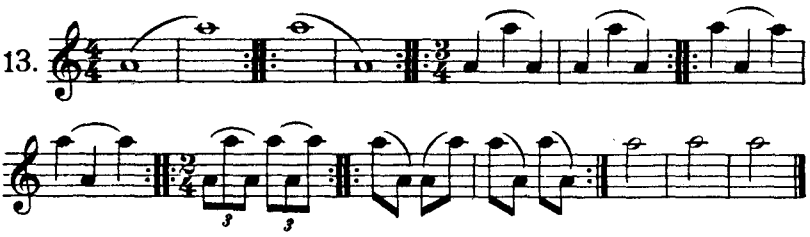
12. 

Le LA sera plus délicat à obtenir avec la pureté désirable et il faudra découvrir le trou P un peu moins et souffler un peu plus fort. On le travaillera d'autant plus [1].

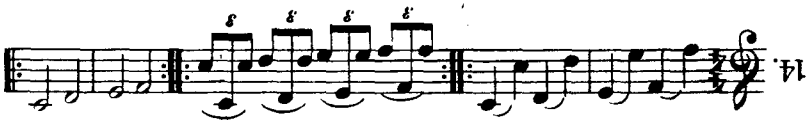
---

(1) Pour les flûtes basses (on entendra un RE), le doigté peut varier ainsi 1/2 P + 1, 2, 5, 6, 7 ou 1/2 P + 1, 2, 7.

13.

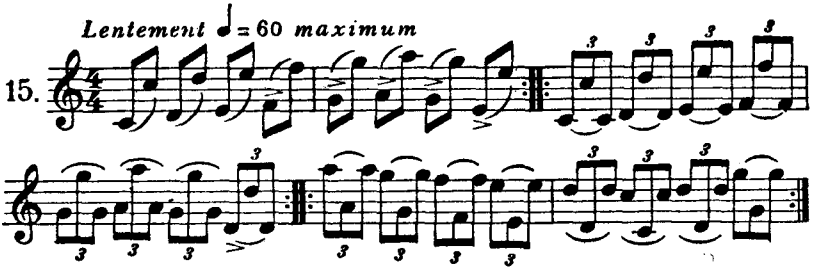


Enchaînons les notes MI, FA, SOL, LA.



Nous savons d'autre part les doigtés de DO grave, DO deuxième octave, puis RE grave et RE deuxième octave, ajoutons-les et nous ferons l'étendue que nous connaissons en octaves.

15. *Lentement* ♩ = 60 *maximum*

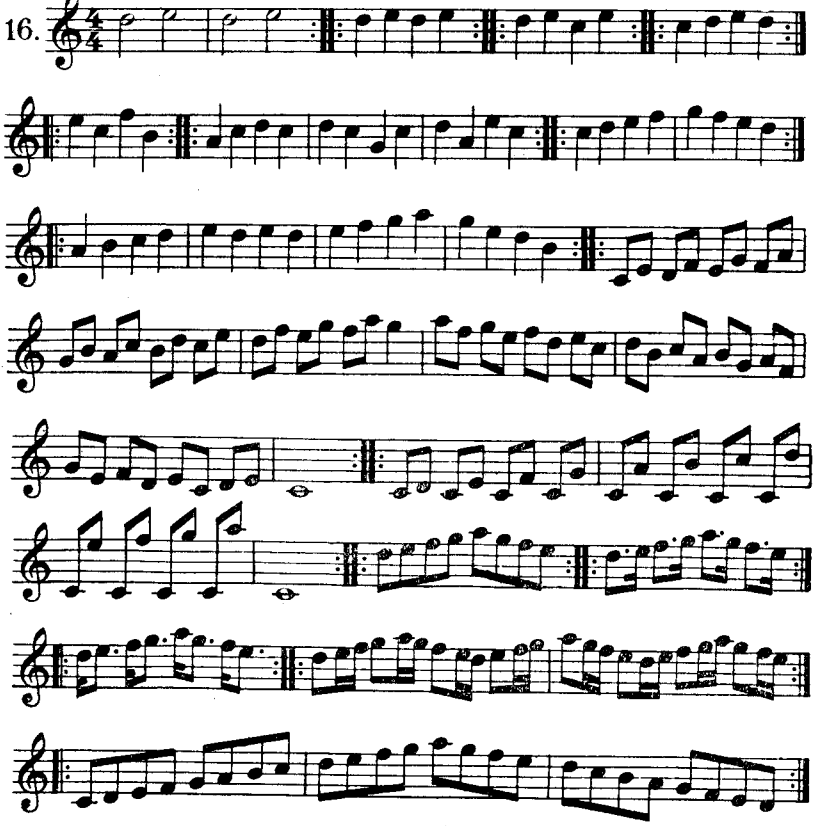


Les passages DO-DO, RE-RE obligent à couvrir et découvrir un grand nombre de trous. C'est là qu'intervient le travail très lent car il faut bien se contrôler. Veiller aussi à la justesse de la note supérieure qui risque de sortir un peu trop basse si l'on ne compense pas en soufflant un peu plus fort.

Passage de RE à MI (2e octave). — Nous sommes habitués au 1/2 trou du pouce mais il faut maintenant l'obtenir immédiatement en passant du trou ouvert au trou 1/2 ouvert. On appuyera donc le pouce sur le bord du trou en le fermant juste ce qu'il faut. Seule la grande pratique des exercices qui vont suivre permettra d'obtenir ce résultat.

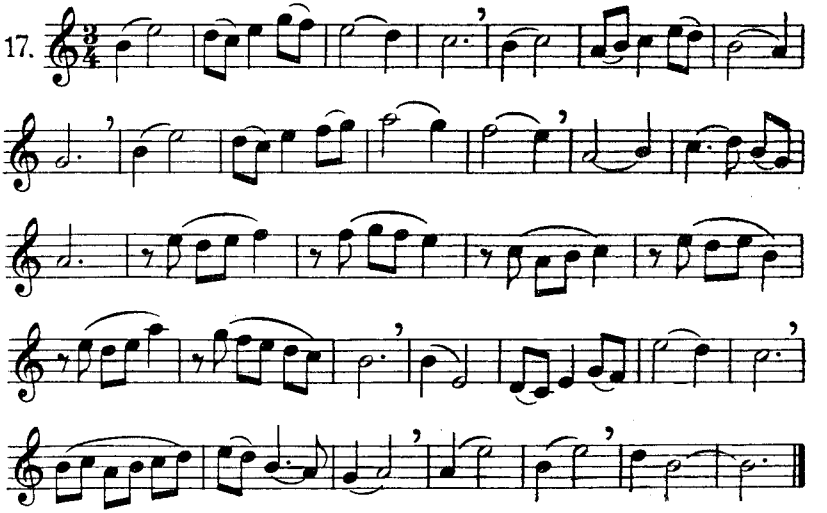
Très lent 4 fois au moins chaque reprise

16.

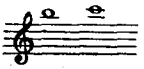


Exercice mélodique *(Moderato)*

17.



4e LEÇON

Pour connaître l'étendue diatonique totale de la flûte, il ne nous reste que deux notes à apprendre dans la deuxième octave : SI et DO 

J'ai cru nécessaire de consacrer cette leçon à ces deux notes car elles demandent une grande habitude de l'instrument. Cependant, je conseille, à ceux qui éprouvent trop de difficultés, de continuer les études et d'y revenir plus tard. L'ordre des notes de la gamme oblige à respecter cette suite.

Jusqu'alors, avec les flûtes D.M., il suffisait de connaître la note grave pour obtenir l'octave à l'aide du demi-trou. Maintenant, le demi-trou subsiste mais le doigté change.

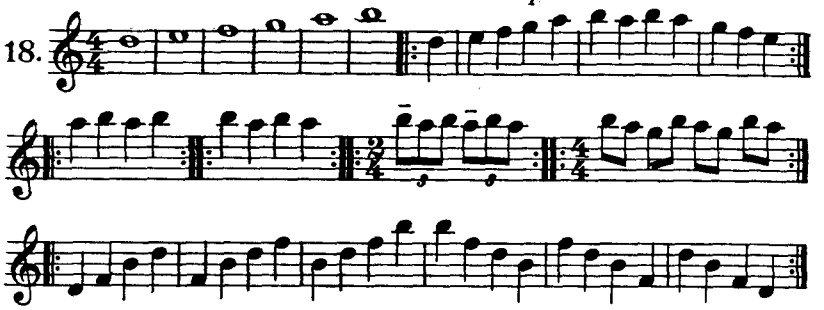
Pour obtenir le SI (D.M. et D.A.), nous boucherons les trous 1 et 2, main gauche, puis les trous 4, 5, main droite, enfin le trou P bouché à moitié.

Autres doigtés :

1/2 P + 1, 4, 5, 6 — 1/2 P + 1, 5, 6, 7

1/2 P + 1, 3, 4, 5 (1)

détaché puis lié

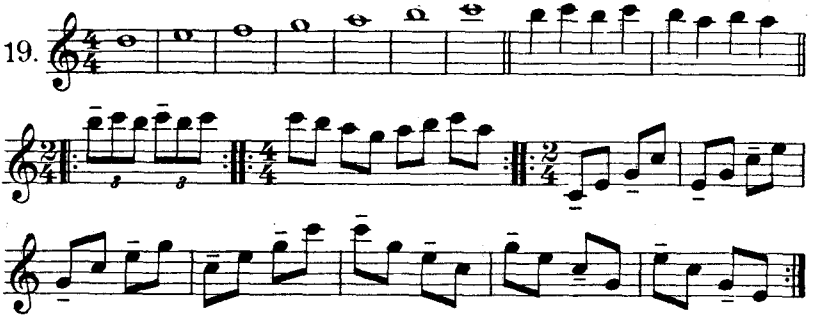
18. 

Enfin l'UT n'offrira pas une difficulté très grande lorsque l'on aura pu obtenir un SI parfait. Il suffira simplement de découvrir le trou 2 (soit 1/2 P + 1, 4, 5) pour les D.M. et D.A. (voir autres doigtés page suivante).

(1) Pour les flûtes basses (MI réel de la seconde octave).

Autres doigtés :
1/2 P + 1/2 1, 4, 5 et 1/2 P + 1, 3, 4, 5

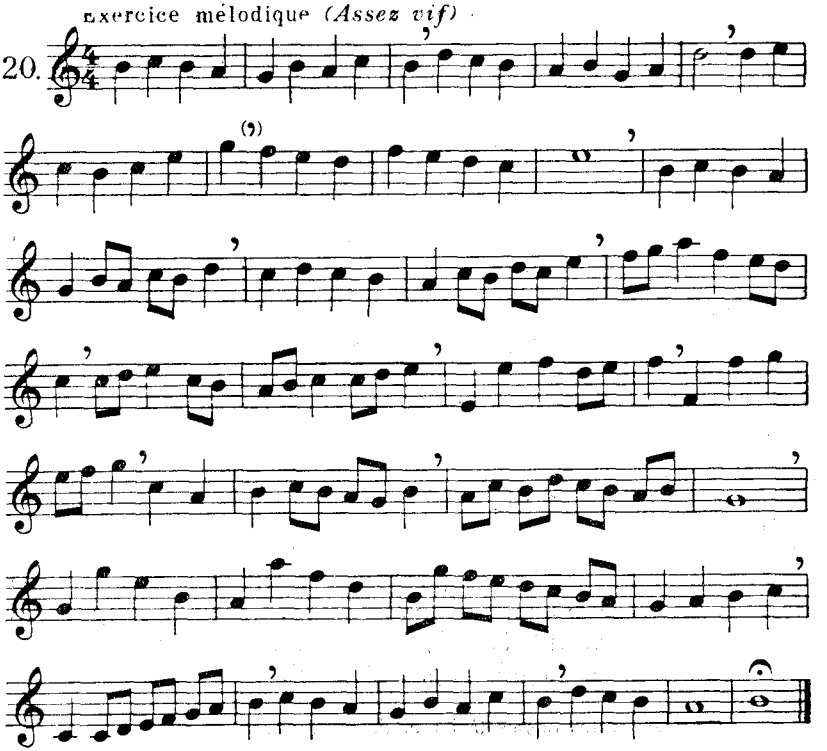
19. *détaché puis lié*



Voir tablature (p. 55) pour UT ♯, RE et RE ♯.

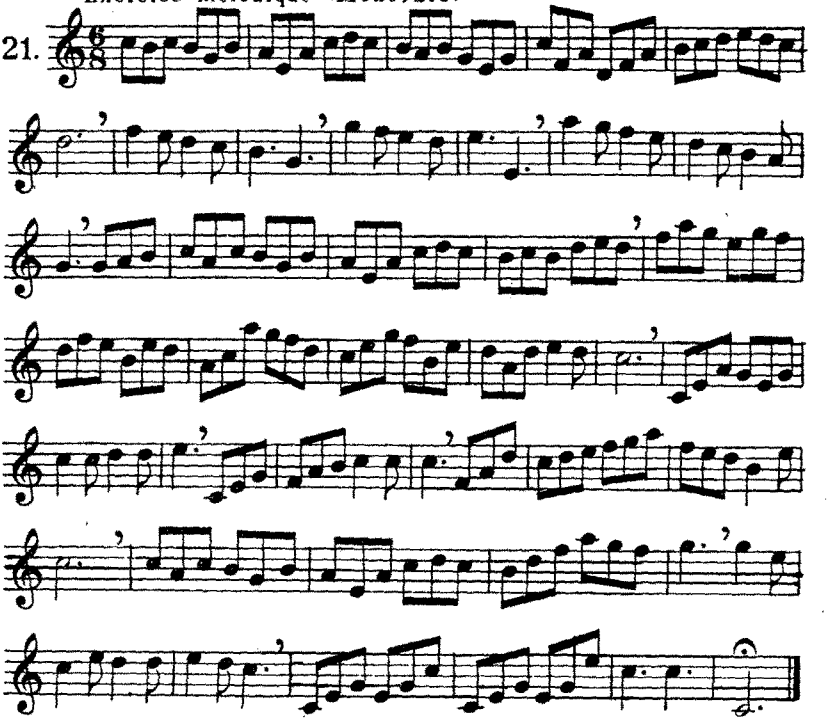
EXERCICES SUR LES DEUX OCTAVES

20. Exercice mélodique *(Assez vif)*



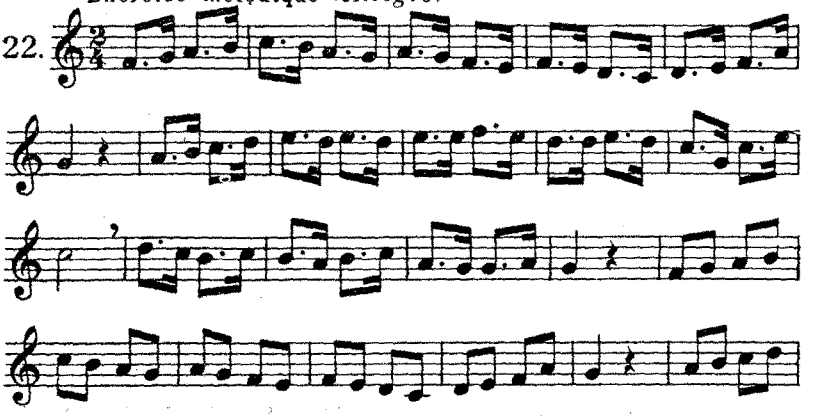
Exercice mélodique *(Moderato)*

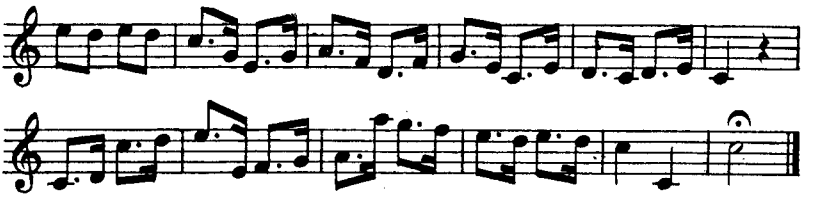
21.



Exercice mélodique *(Allegro)*

22.





Voir Annexe (2e partie) N°s 1, 2, 3, 4, 5, 6, 7, 8, 9, 10, 11, 30, 33, 35.

Nous avons étudié l'étendue diatonique de l'instrument. Les petites embûches que nous avons rencontrées et surmontées nous permettent de continuer nos études avec facilité. Il faut maintenant apprendre les degrés intermédiaires que nous n'avons pas vus et les doigtés qui suivent ne sont qu'une simple adaptation.

Nous étudierons tout d'abord les tonalités les plus usitées puis toutes les notes altérées que nous pouvons jouer.

Ton de FA MAJEUR avec un bémol à la clef (SI ♭).

Cette gamme, très souvent employée, nous oblige à connaître le SI ♭.

1re octave. — Nous connaissons FA, SOL, LA, DO, RE, MI, FA.

Le SI ♭ (D.M. et D.A.) s'obtient avec les trous P + 1, 3, 4 ou P + 1, 3, 5, 6, 7 bouchés (1).

Je vais donner, à titre d'indication, au cas où ce doigté ne donnerait pas la justesse désirable, d'autres combinaisons, car j'ai déjà mentionné que les instruments peuvent varier suivant la marque et la fabrication.

Autres combinaisons pour SI ♭ (MI ♭ pour les flûtes en FA) :

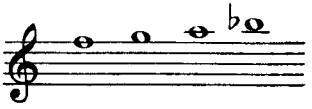
P + 1, 3, 5, 6,	bouchés	Les autres trous ouverts.
P + 1, 3, 4, 6,	—	
P + 1, 3, 5, 6, 7,	—	
P + 2, 3, 4, 6, 7,	—	
P + 2, 3, 4,	—	

(1) On remarque que le trou 2 reste ouvert entre des trous bouchés. Le cas se reproduira souvent. On appelle ce genre de doigté : **doigté de fourche.**

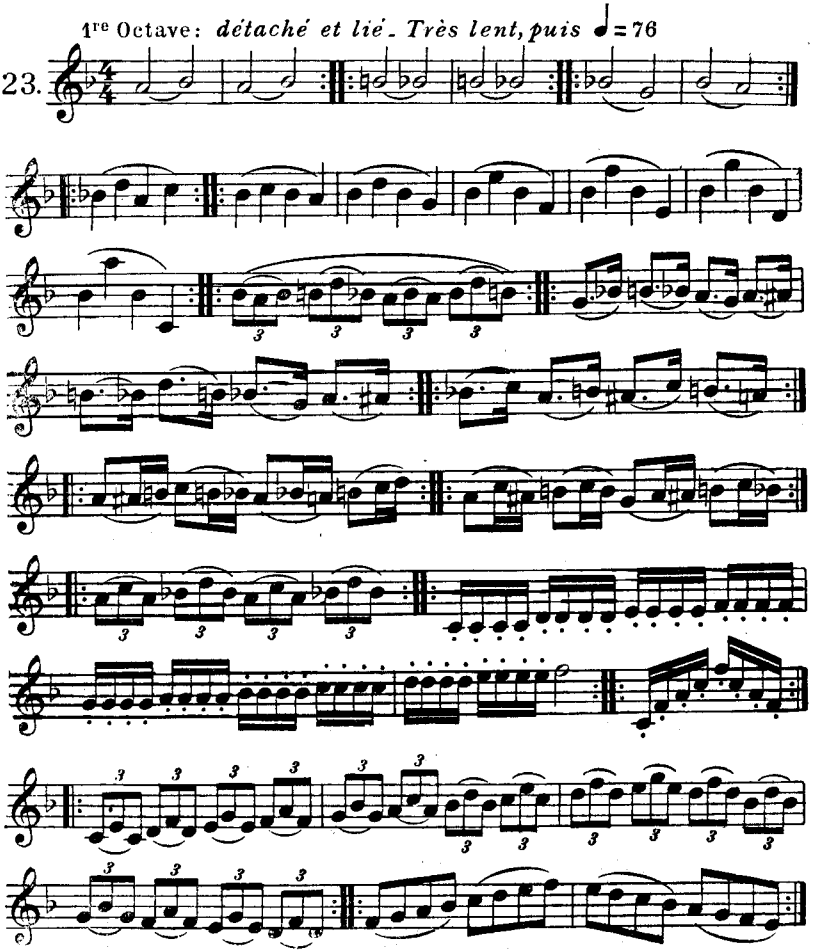
2e octave. — D.M. et D.A. : 1/2 P + 1, 2, 4, 5, 6.

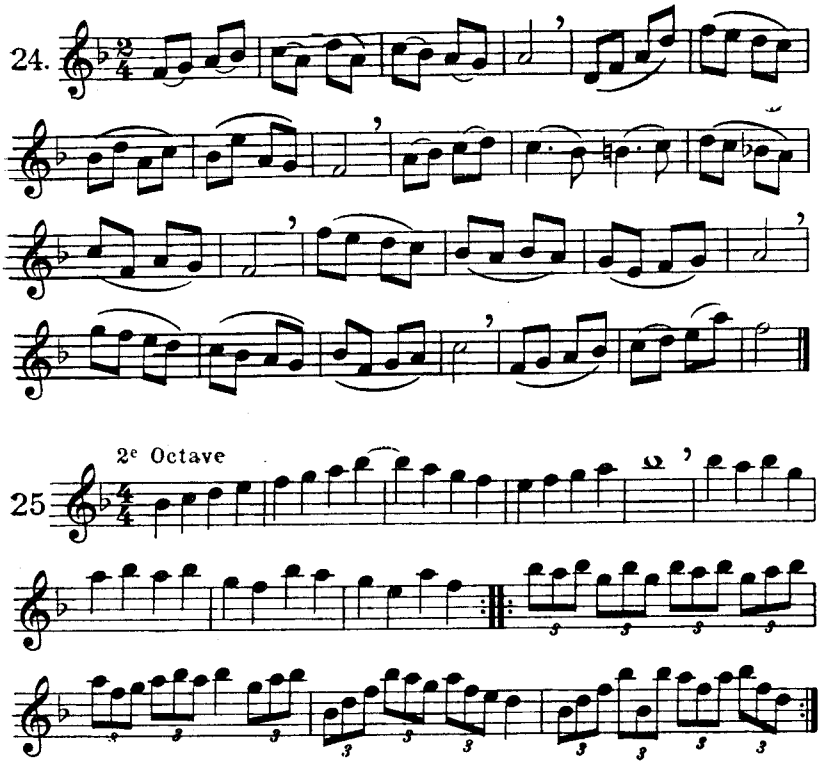
Et aussi :

1/2 P + 1, 2, 5, 6 • 1/2 P + 1, 3, 5, 6, 7 • 1/2 P + 1, 3, 6, 7



Par la pratique des exercices suivants, nous connaîtrons donc aussi l'enharmonique de SI ♭ c'est-à-dire : LA ♯.





Voir Annexe (2e partie) Nos 12, 13, 14, 15, 16, 17, 32, 33, 34, 35.

6e LEÇON

De même que la gamme de FA majeur, celle de SOL sera très souvent employée.

Cette gamme de SOL MAJEUR nous oblige à connaître le FA ♯.

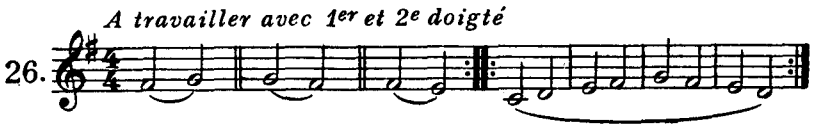
1re octave. — Bien que la gamme proprement dite commence sur la ligne de SOL, nous savons que cette tonalité fera usage du premier FA ♯ de notre instrument (1) (c'est-à-dire celui qui s'écrit dans le premier interligne).

D.M. (2) P + 1, 2, 3, 5, 6, 7 (seul le trou 4 est ouvert).

D.A. P + 1, 2, 3, 5, 6 (4 et 7 ouverts).

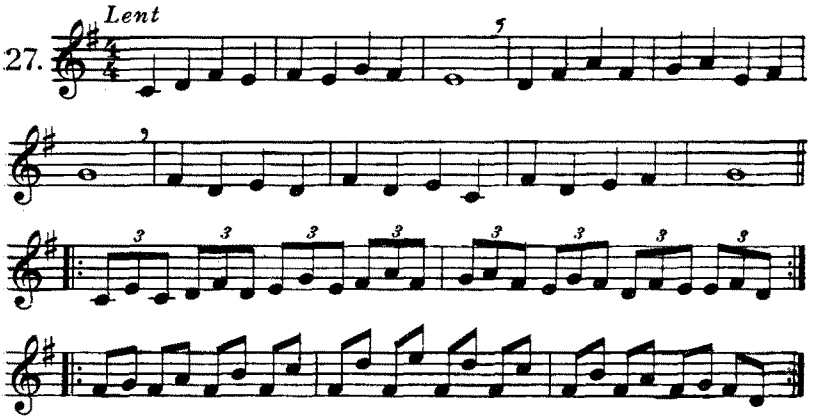
Essayer aussi le doigté précédent.

Si ces doigtés ne conviennent pas, essayer trou 4 moitié bouché avec P + 1, 2, 3, mais seulement pour les passages lents. Notons enfin que le trou 4 peut être double. Il suffira dans ce cas de boucher un seul trou.

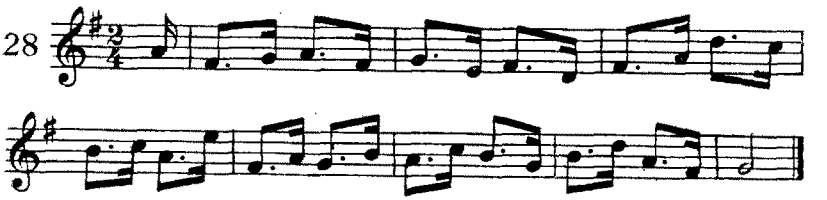


(1) N'oublions pas que sur les flûtes en FA on jouera un FA ♯ et l'on entendra un SI ♮.

(2) Et DA pour certaines flûtes.



La deuxième partie de l'exercice précédent nous montre déjà la difficulté que présente l'emploi du demi-trou 4, surtout si l'on joue dans un mouvement assez vif. L'exercice suivant montrera, cette fois, l'impossibilité complète d'employer ce doigté sans le double trou.



2e octave. — Le FA ♯ de la deuxième octave n'est pas très différent du FA ♯ grave. Du fait que nous changeons de registre il faut découvrir le trou P et nous résumerons ainsi divers doigtés.

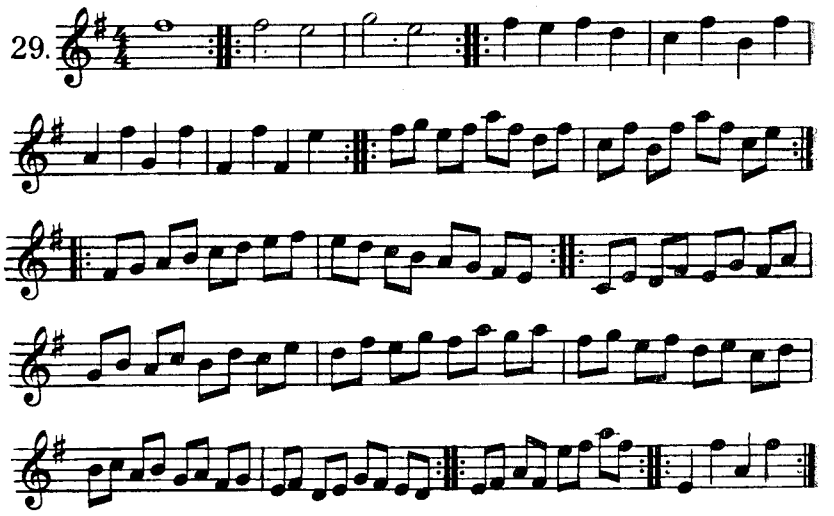
D.M. 1/2 P + 1, 2, 3, 5, 7.

D.A. 1/2 P + 1, 2, 3, 5.

— 1/2 P + 1, 2, 3, 5 et 1/2 7 pour certaines flûtes à trou 7 double.

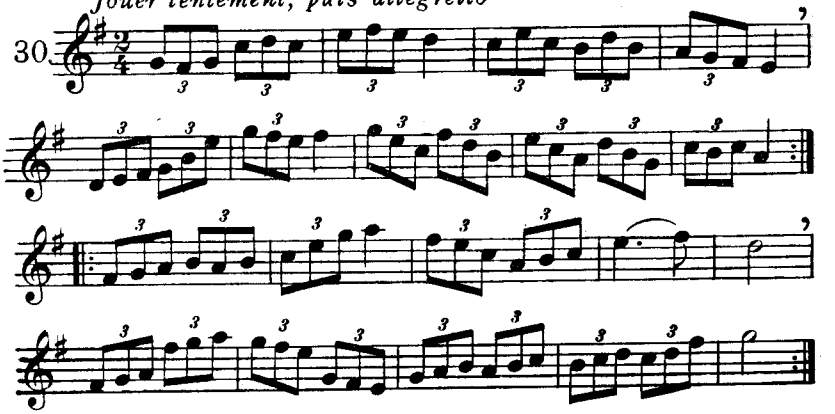
Enfin, pour les flûtes à trou 4 double, même doigté qu'à la première octave.

29.

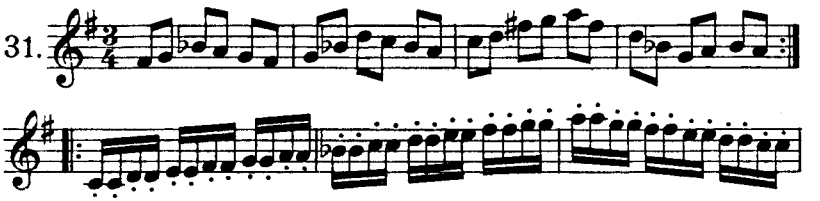


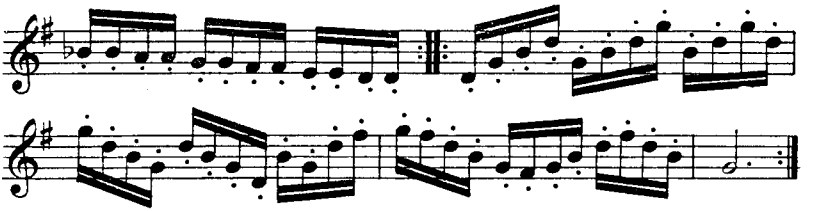
Jouer lentement, puis allegretto

30.



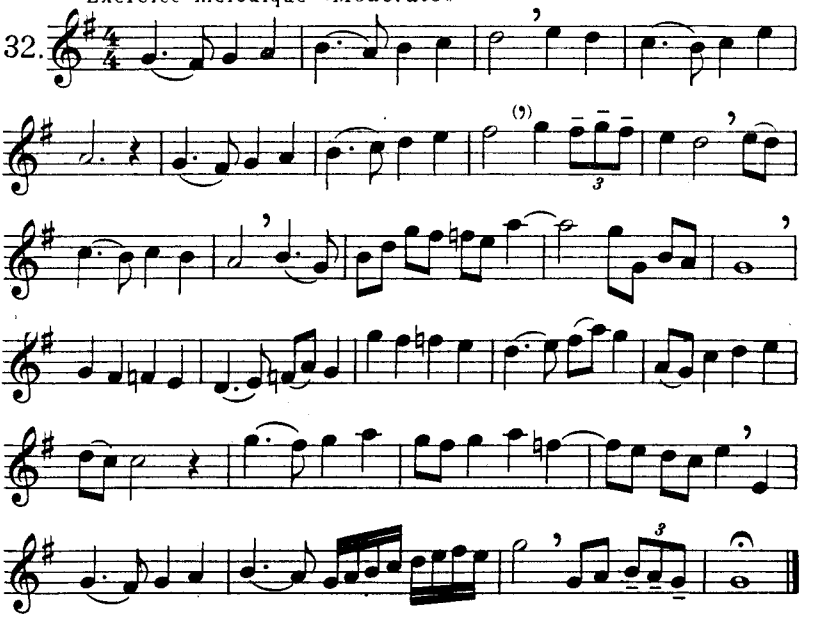
31.



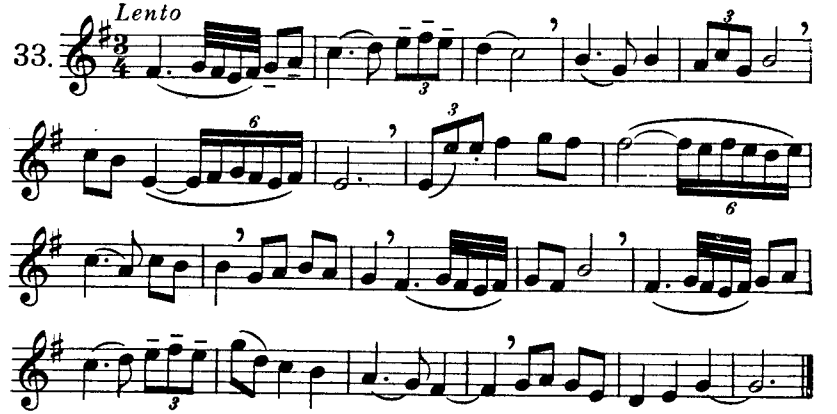


Exercice mélodique *(Moderato)*

32.



33. *Lento*



Voir Annexe (2e partie) N^{os} 17, 18, 19.

7e LEÇON

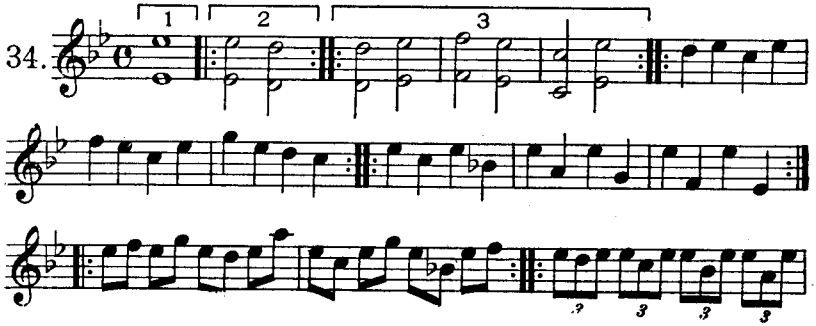
Les tonalités de SI bémol majeur (avec 2 bémols) et de SOL mineur appellent le MI bémol (enharmonique : RE dièse).

1re octave. — Aucune difficulté pour les D.M. et D.A. quand la flûte possède le double trou 6 : P + 1, 2, 3, 4, 5 + un des deux trous 6. Mais, sans ce perfectionnement, on devra faire cette note avec le trou 6 moitié bouché, ce qui représente une grande difficulté dans les passages rapides.

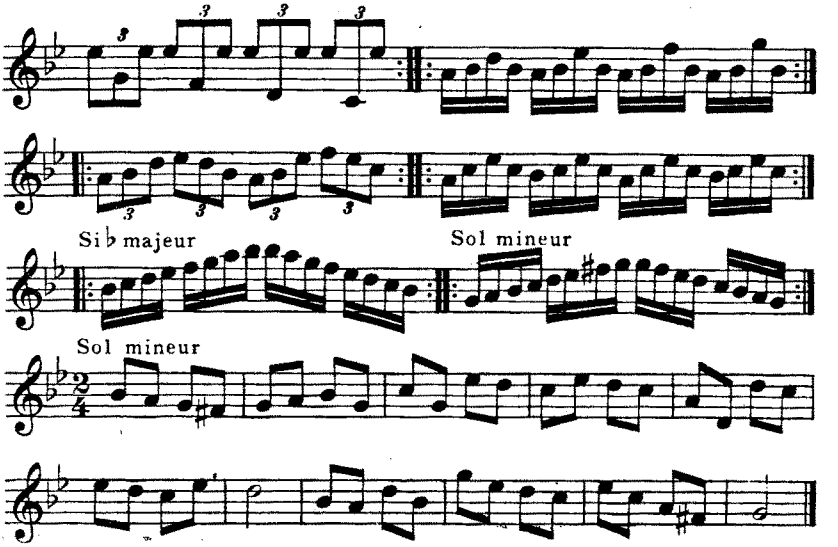
2e octave. — Tout différent, le doigté de la deuxième octave donne un MI ♭ (ou RE ♯) absolument juste, le voici : 2, 3, 4, 5, 6 bouchés (D.M. et D.A.) (1).

Les trous P, 1 et 7 sont ouverts entièrement.

Jouer aussi le grave dans ces 3 exercices

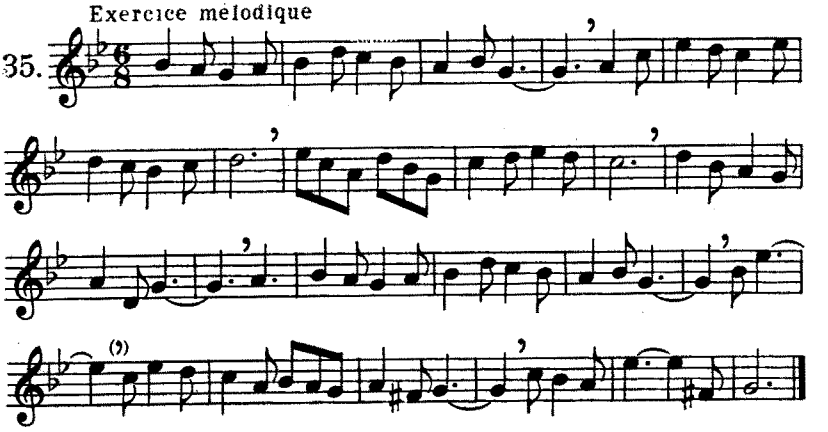


(1) Essayer aussi ces deux variantes : 3, 4, 5, 6 et 1, 3, 4, 5, 6.



Exercice mélodique

35.



Voir Annexe (2e partie) N°s 20, 21, 22, 23, 24, 25, 26.

8e LEÇON

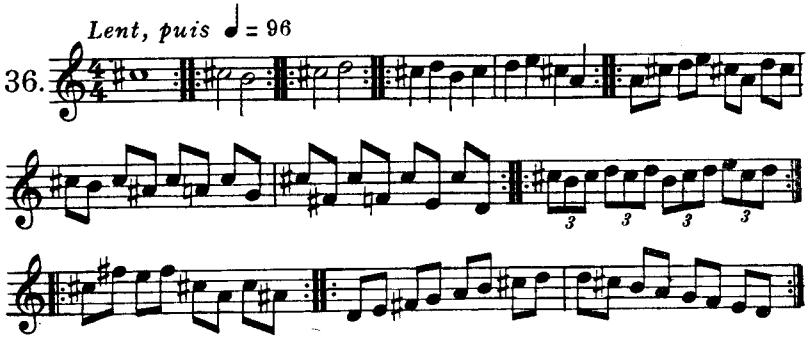
Les tonalités de RE MAJEUR (2 ♯) et SI MINEUR nous présentent l'UT ♯ (dont l'enharmonique est RE ♭).

1re octave. — L'UT ♯ (ou RE ♭) est encore plus difficile que le RE ♯ (ou MI ♭) sur les flûtes à trou 7 unique. Ce trou, de diamètre inférieur au trou 6, demi-bouché, crée une telle difficulté qu'il est pratiquement impossible de réussir une note juste dans l'exécution courante. Sur la flûte alto (1) on a plus de chance, en raison du diamètre supérieur du trou. Quant aux flûtes ténor et basse, la clé ne permet pas le demi-trou.

D.M. et D.A. : P + 1, 2, 3, 4, 5, 6, 1/2 7 (2)

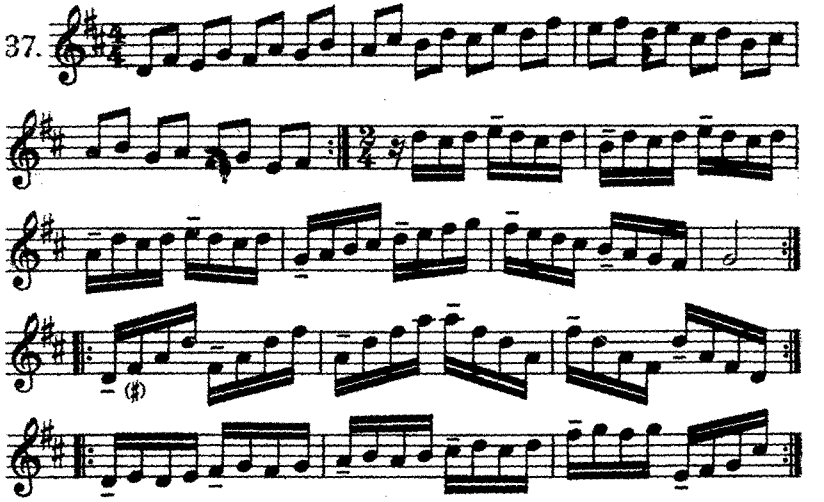
2e octave. — L'UT ♯ ou RE ♭ est d'une facilité remarquable à l'octave supérieure. Il nous suffira de boucher complètement le trou P (les autres trous ouverts).

Autres doigtés (D.M. et D.A.) : 1, 2 (sans P) :
2, 3, 4 (sans P)
1, 3, 4 d°
1, 2, 4, 5 (sans P)
1, 2, 4, 6 d°



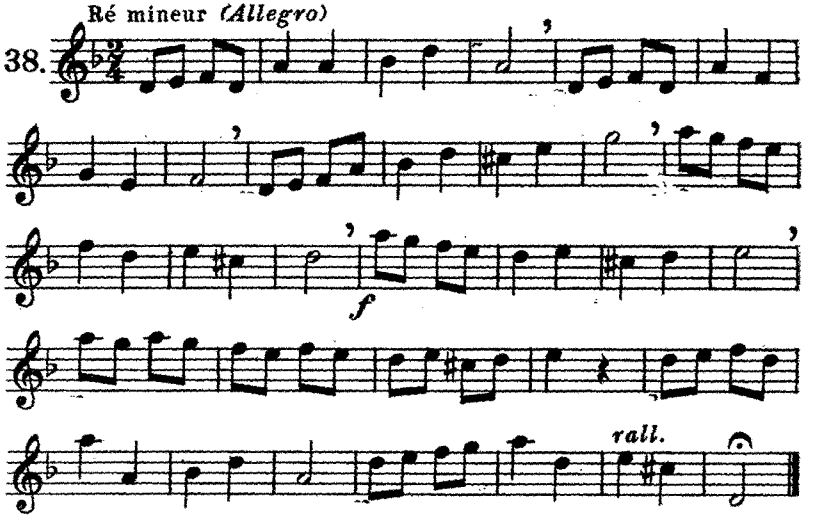
(1) On entend FA dièse.
(2) Sur les flûtes à trou 7 double, ne boucher que l'un des deux trous.

37.



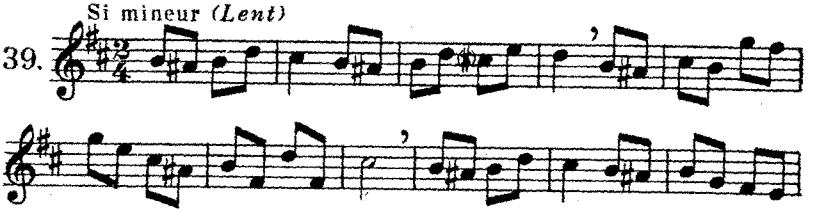
Ré mineur *(Allegro)*

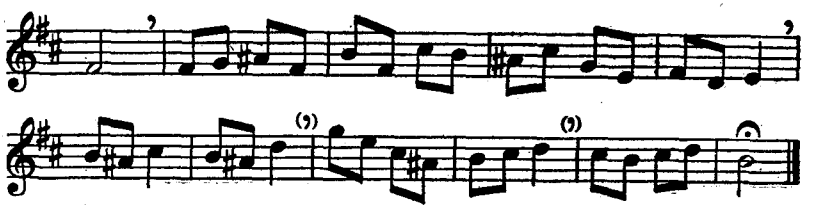
38.

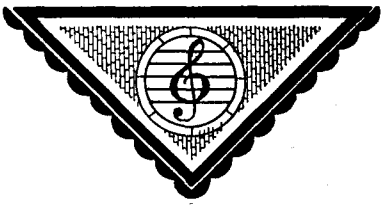


Si mineur *(Lent)*

39.







Voir Annexe (2e partie) N° 27.

9e LEÇON

Avec le SOL ♯ (ou LA ♭) nous connaîtrons l'étendue chromatique de la flûte douce, puisque nous avons étudié les notes dièsées DO, RE, FA, LA et leurs enharmoniques.

1re octave (D.M. et D.A.). — Le SOL ♯ (ou LA ♭) s'obtient par doigté de fourche. Il suffit de donner le LA et de boucher les trous 4 et 5. Résumons donc ainsi :

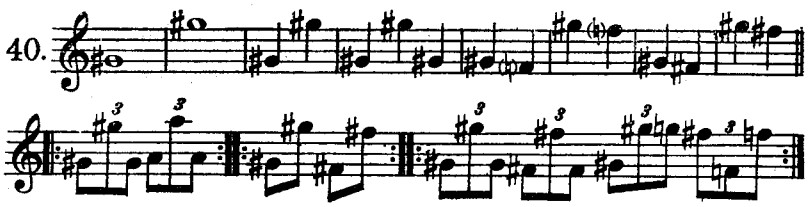
P + 1, 2, 4, 5 (les autres trous ouverts).

Au cas où la note serait trop haute, il suffira de boucher le trou 6.

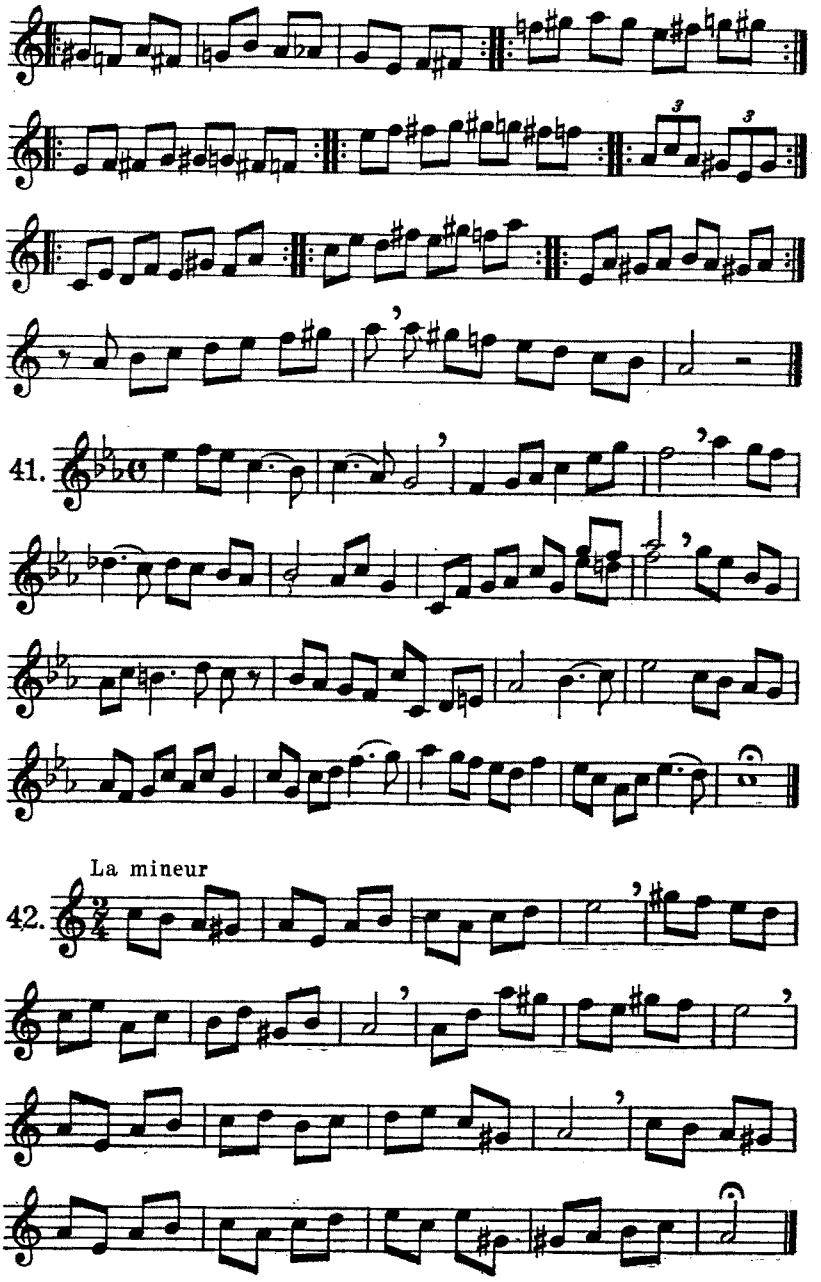
2e octave. — A la deuxième octave,il semblera bizarre que, pour faire monter le son, il faille boucher des trous; c'est pourtant ce qui arrive puisque l'on fera un SOL auquel on ajoute les trous bouchés 5, 6 et 7. Voici ce doigté :

D.M. : 1/2 P + 1, 2, 3, 5, 6, 7
— 1/2 P + 1, 2, 3, 6, 7
D. A. : 1/2 P + 1, 2, 4

Pour les flûtes basses (1) choisir dans ces doigtés :
1/2 P + 1, 2 • 1/2 P + 1, 2, 4, 7 • 1/2 P + 1, 2, 4, 5, 6, 7



(1) On entendra un UT dièse (ou RE bémol).



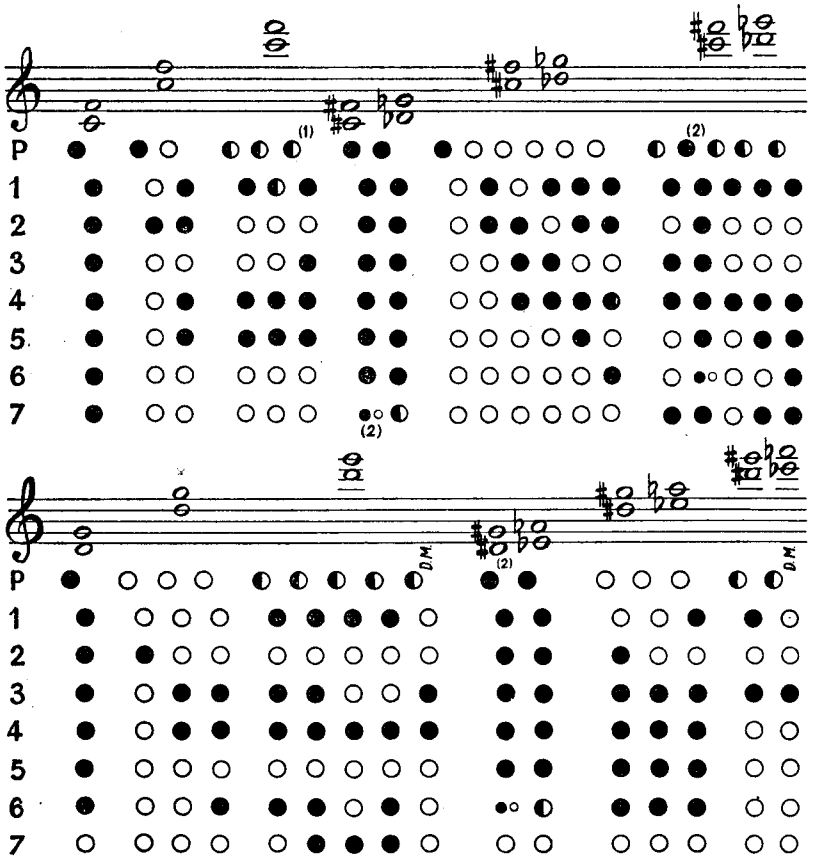
Voir Annexe (2e partie), Nos 28, 29.

TABLATURE RÉCAPITULATIVE
des Doigtés Modernes et Anciens

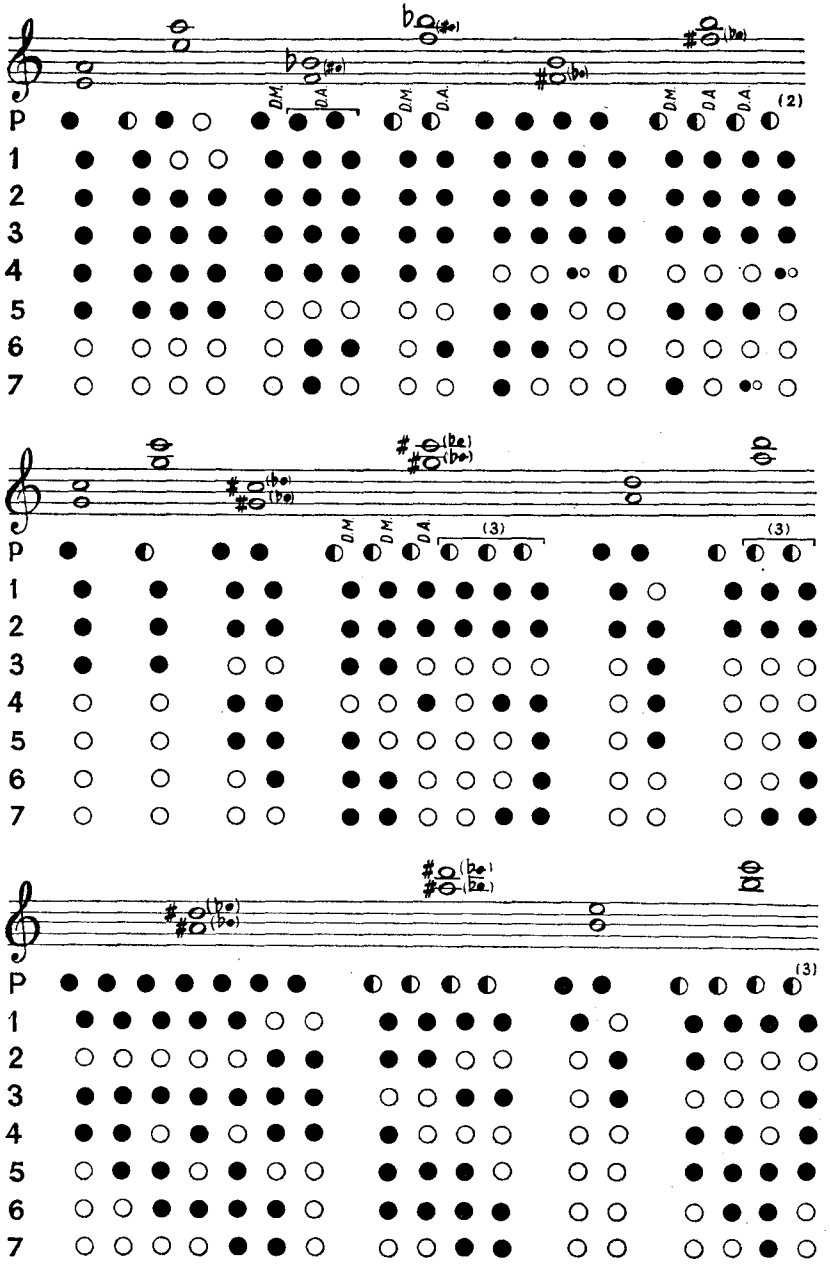
FLUTES en UT : lire note inférieure ; FLUTES en FA, note supérieure

Lorsqu'il n'est rien spécifié, le doigté convient aux deux sortes d'instruments. Quand le doigté est spécifiquement Moderne ou Ancien il est marqué, suivant le cas : D.M. ou D.A.

○ Trou simple ou double, ouvert ◐ Trou simple demi-ouvert
● Trou simple ou double, fermé ●○ Trou double demi-ouvert



(1) On essaiera aussi sans le 3 et sans le 5. (2) Sur les flûtes possédant le double-trou (équivalant du trou normal demi-bouché). (3) Pour les flûtes basses en particulier.


P
1
2
3
4
5
6
7
D.M.
D.A.
(2)
(3)

TABLATURE DES TRILLES ET BATTEMENTS

FLUTES en UT : lire note inférieure ; FLUTES en FA, note supérieure

Dans chaque groupe, la Ronde indique la note de départ ; la Noire est la note supérieure du trille ou du battement.

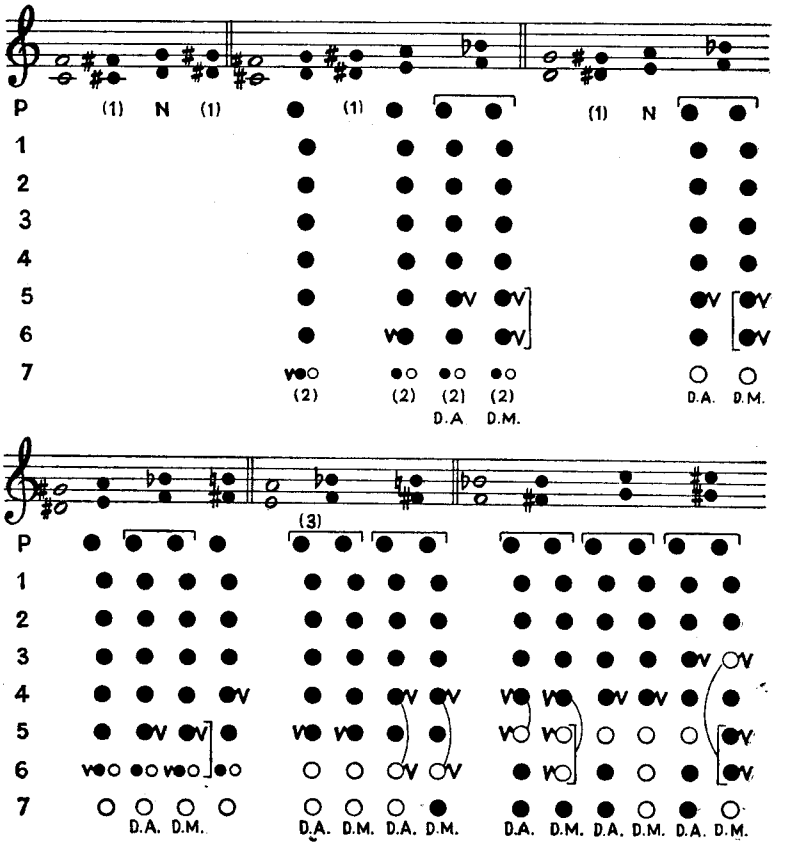
●V ou V○ doigt qui exécute le battement

[●V doigts agissant simultanément
●V pour exécuter le battement

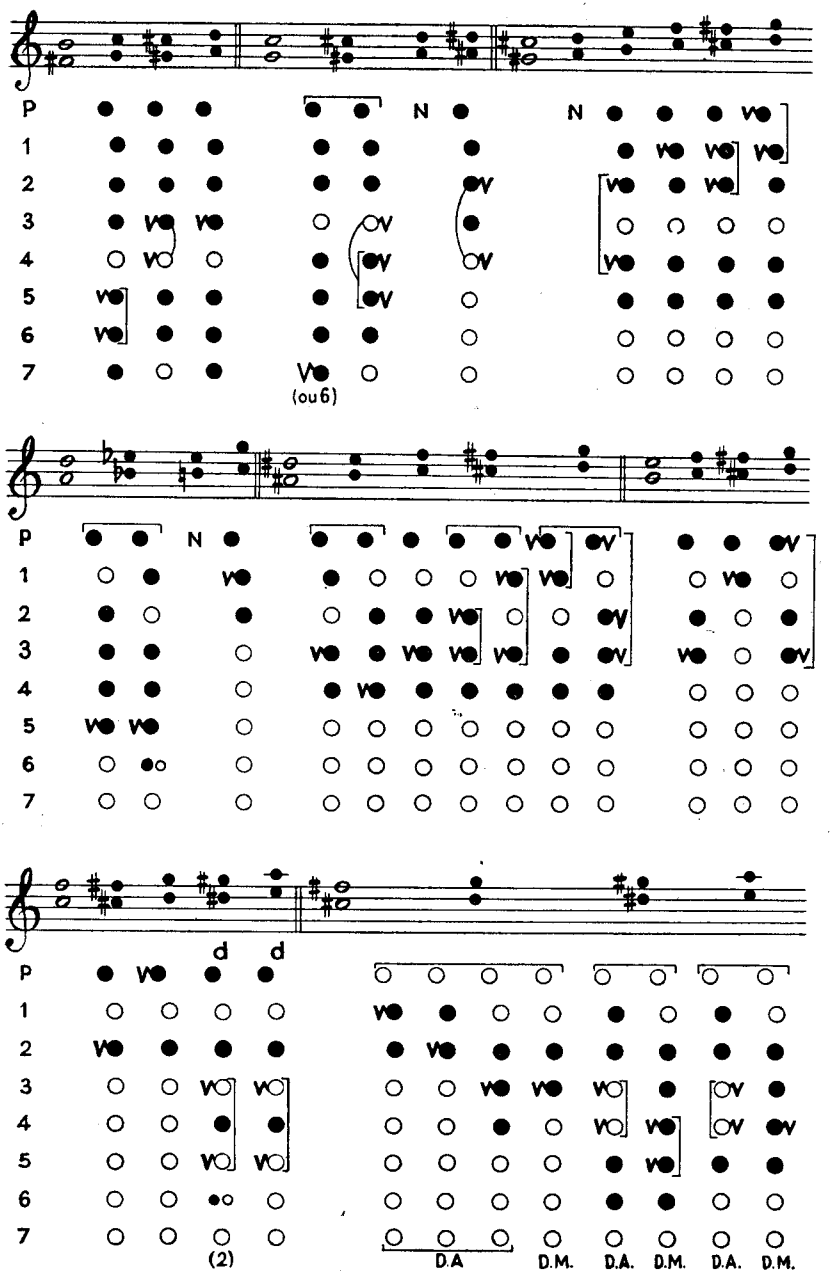
○V un doigt se lève tandis que
●V l'autre s'abaisse (et vice-versa)

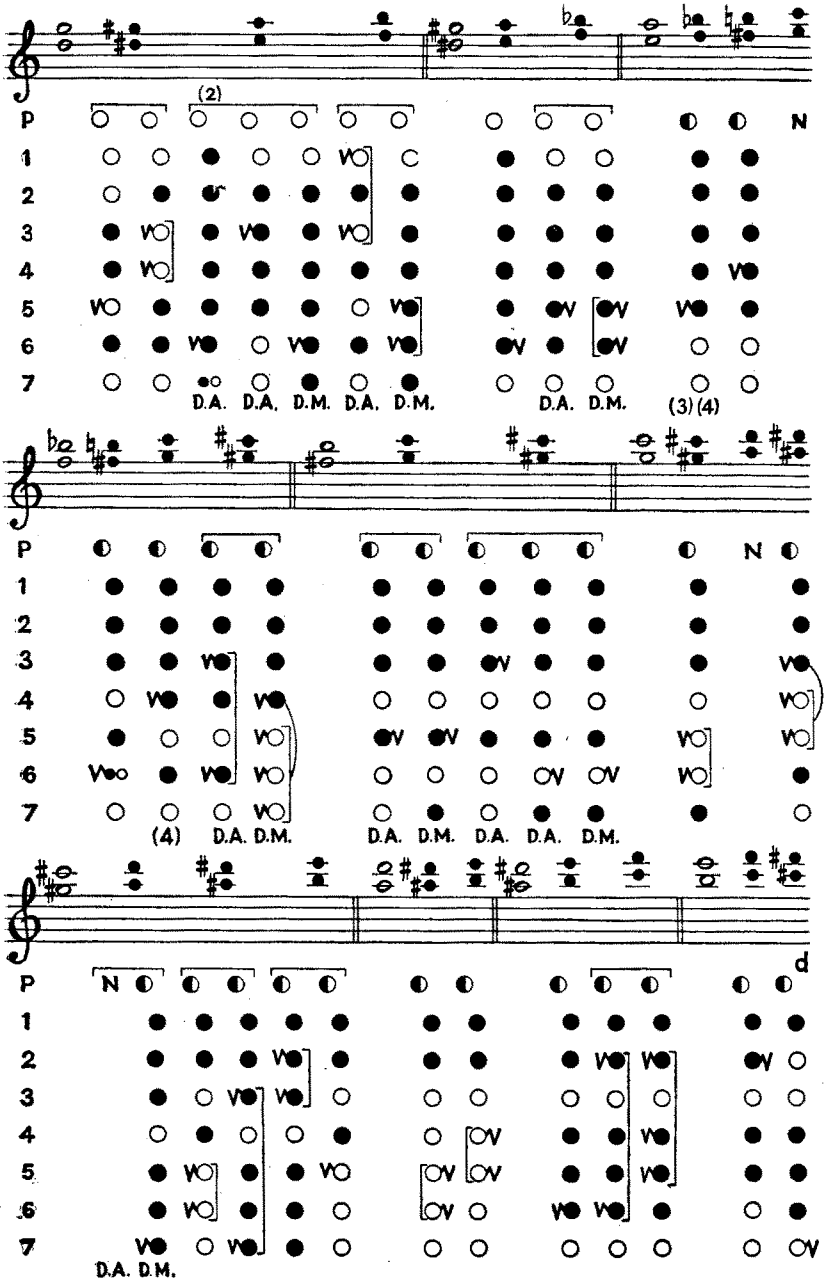
N : doigté normal

d : difficile ou défectueux



(1) Trille ou battement impossible. (2) Pour les flûtes à trous doubles. (3) Maintenir le doigt assez près du trou afin que le Fa ne paraisse pas trop haut (flûtes D.A.). (4) Normal pour les D.M..

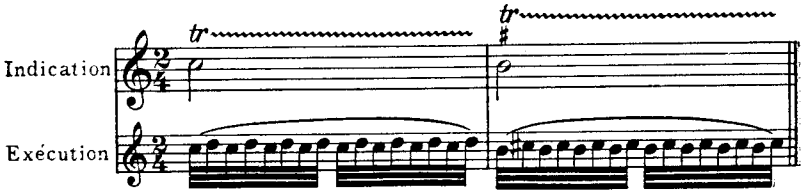

P
1
2
3
4
5
6
7
N
N
(ou 6)
d
d
(2)
D.A
D.M.
D.A.
D.M.
D.A.
D.M.


P
1
2
3
4
5
6
7
(2)
D.A. D.A. D.M. D.A. D.M.
D.A. D.M.
(3) (4)
N
(4) D.A. D.M.
D.A. D.M. D.A. D.A. D.M.
d
D.A. D.M.

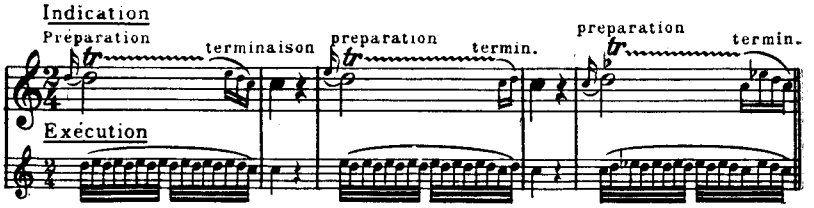
ANNEXE -

PREMIERE PARTIE

Trille. — Le trille consiste dans les battements alternatifs de deux notes conjointes. La note écrite est toujours la plus grave. On l'indique par les lettres Tr. suivies de cette ligne ondulée ~~~~~~~~~~ . Lorsque la note du trille est altérée, on l'indique sous les lettres Tr. Exemple :



Cet agrément comprend trois parties : la préparation, les battements, la terminaison,



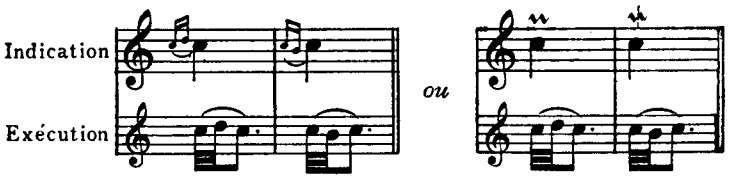
Le trille doit être exécuté avec une grande régularité.

Dans la musique des XVII[e] et XVIII[e] siècles on l'attaque par la note supérieure à la note écrite.

Mordant. — Le mordant est un battement très rapide de deux notes conjointes. La première de ces deux notes est la

même que la note principale à laquelle le mordant est affecté; la seconde est le degré supérieur ou le degré inférieur (soit à 1 ton, soit à 1/2 ton).

Le mordant s'écrit en petites notes; il s'indique aussi par le signe ∿ (mordant avec note supérieure) ou par le signe ∿ (mordant avec note inférieure).

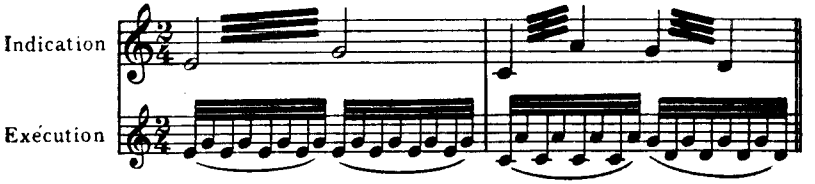


Même remarque que pour le trille, en ce qui concerne la musique des XVII[e] et XVIII[e] siècles.

BATTEMENTS

(Voir tablature page 57)

Nous nous trouverons assez rarement en présence de ces sortes de trilles entre deux notes disjointes comme par exemple:



Il est très important de bien lever les doigts inoccupés. Ne pas maintenir surtout la note de base (exemple dans MI-LA ne pas maintenir les doigts du MI en faisant le LA).

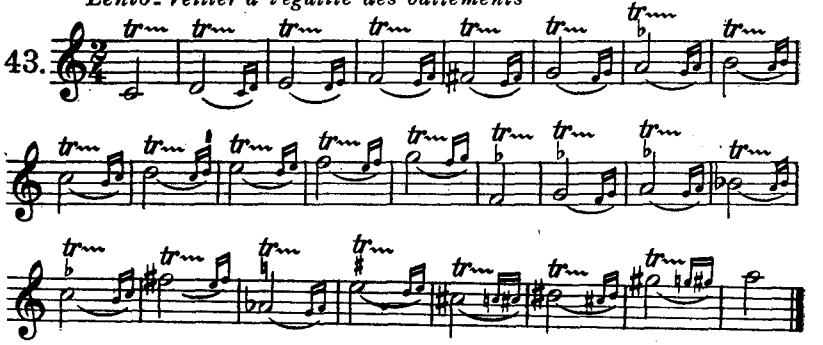
Exercices d'application :

TRILLES

(Voir tablature page 57)

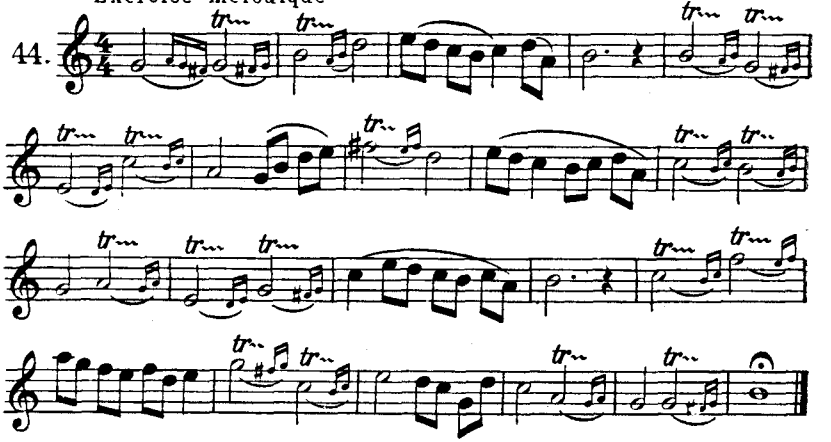
Lento. Veiller à l'égalité des battements

43.



Exercice mélodique

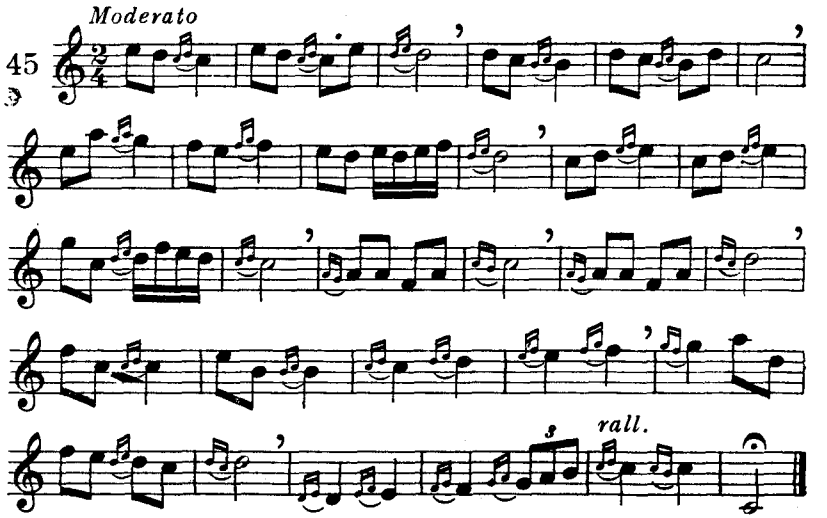
44.



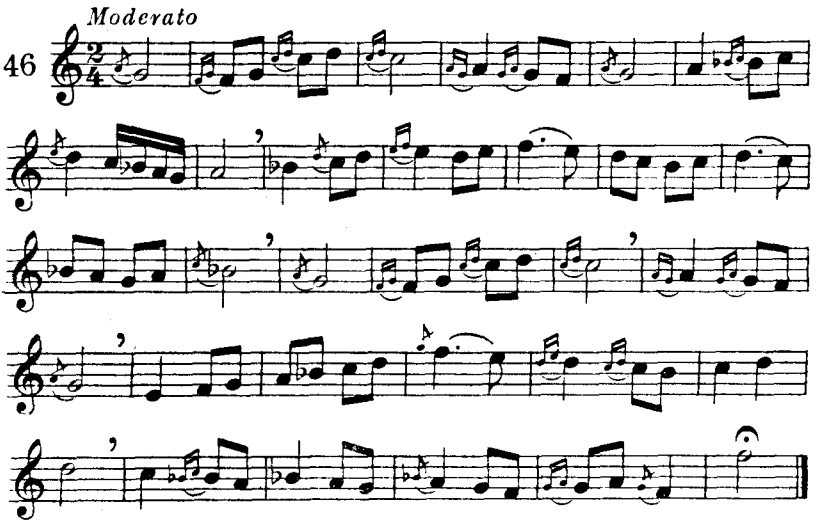
MORDANTS

(Voir tablature Trilles et Battements page 57)

45 *Moderato*

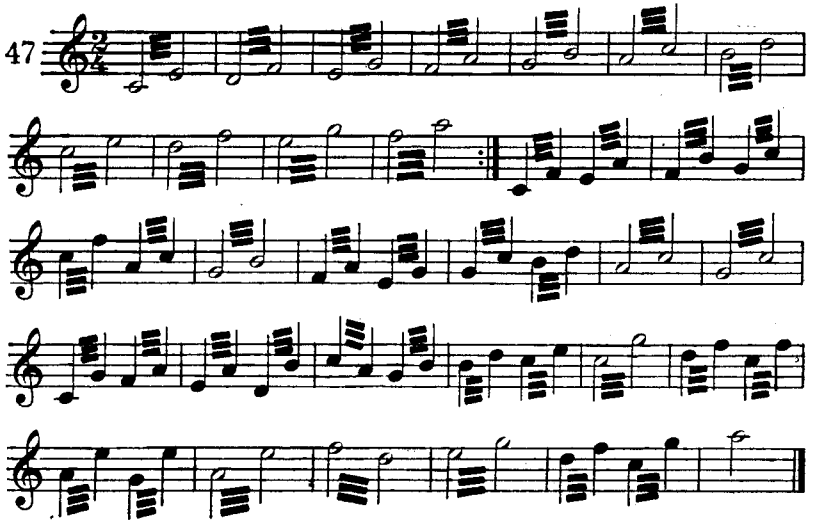


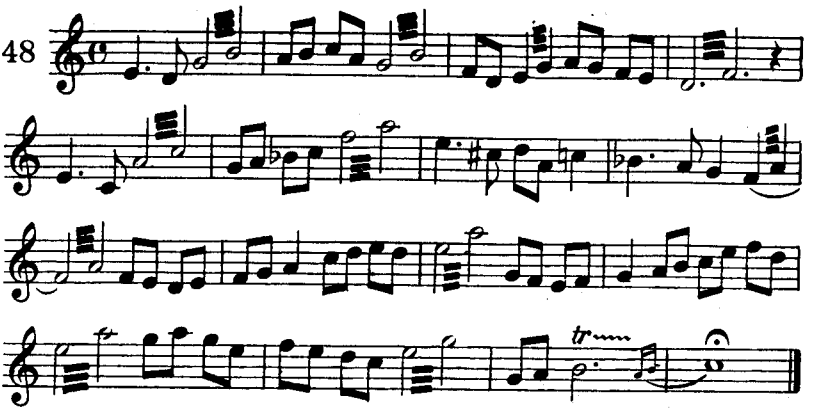
46 *Moderato*



BATTEMENTS

(Voir tablature page 57)





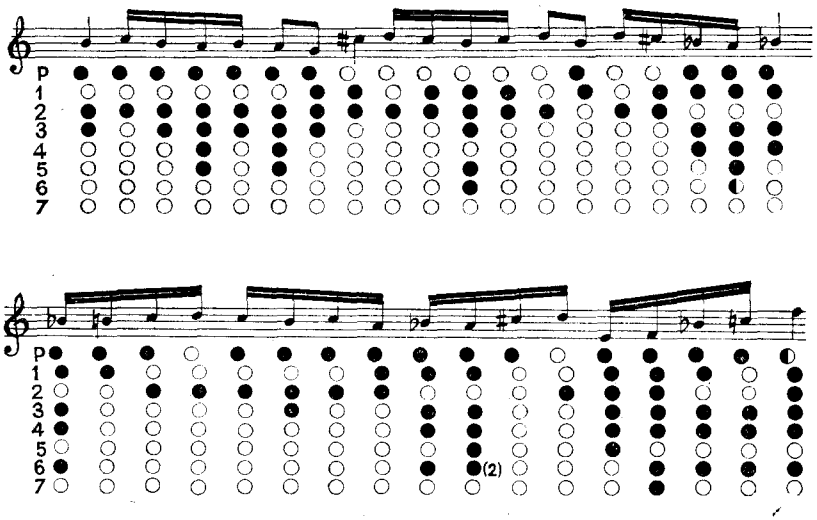
Ne pouvant développer ici les questions d'ornements en usage dans la musique des XVII[e] et XVIII[e] siècles, je conseille la lecture de l'ouvrage d'Eugène Borrel : Contribution à l'interprétation de la musique française du XVIII[e] siècle (Editions de la Schola Cantorum).

APPLICATION DES DOIGTES DE TRILLES A L'EXECUTION COURANTE

En pratiquant l'exercice n° 9 (p. 31) nous avons déjà mentionné que le SI, suivant sa position, était facilité par l'un ou l'autre doigté.

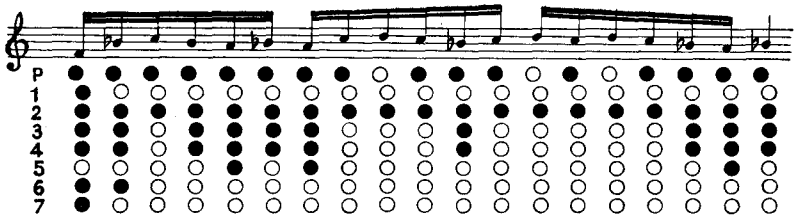
Maintenant que nous avons à notre disposition les différents trilles et battements nous devons penser que dans certaines successions de notes exécutées rapidement nous pourrons avoir recours à ces doigtés qui n'auront peut-être pas la justesse du doigté normal mais qui gagneront en clarté ce qu'ils perdront en intonation. Comme toujours, l'exécutant devra veiller à ce que ces écarts soient à peine perceptibles.

Je ne puis que me borner à quelques exemples de ce genre. Lorsque l'élève rencontrera une difficulté il devra trouver le moyen le plus rationnel pour la surmonter en cherchant, dans la tablature, la meilleure combinaison de doigtés. Voici quelques exemples : (1)



(1) Ces exemples sont notés pour flûtes D.A. Il sera très simple de les concevoir pour D.M. en observant les quelques différences que certaines notes demandent. Il suffira de consulter les tablatures. N'oublions pas que ces textes se trouveront transposés par les flûtes en FA. Ils ne sont valables que s'ils sont travaillés avec les mêmes doigtés quel que soit l'instrument.

(2) Si ce LA est difficile, déboucher légèrement ce trou ou ne boucher qu'un seul trou s'il est double.



LE VIBRATO

Afin d'avoir une sonorité plus chaude dans les notes tenues, il est utile de pouvoir obtenir cette ondulation que les violonistes (par exemple) produisent en faisant osciller le doigt sur la corde.

Sur la flûte douce, c'est une chose beaucoup plus compliquée à expliquer. Disons que la pratique prolongée de l'instrument amènera intuitivement au résultat.

Le vibrato s'obtient exclusivement par le souffle auquel on donne de légères pulsations. On sait que, lorsque la pression d'air varie, le son varie également en hauteur et en intensité. Il est donc apparent que c'est chose très délicate à réaliser.

Evitons surtout que le vibrato soit produit par le gosier, ce qui amènerait un « chevrotement » très désagréable et aussi des bruits gutturaux du plus mauvais effet.

Efforçons-nous d'étudier ces ondulations légères, lentement, puis accélérons la fréquence jusqu'à ce que l'on obtienne un résultat comparable au vibrato des instruments à archet.

Et le goût de l'exécutant interviendra aussi pour l'emploi de cet agrément.

DOUBLE ET TRIPLE COUP DE LANGUE

Nous avons vu que le détaché s'exécute par le **coup de langue.** Nous avons étudié jusqu'ici le **simple coup de langue** et nous avons certainement obtenu, par la pratique de ce dernier, une certaine agilité. Toutefois, si nous avons une longue suite de notes détachées (staccato) dans un mouvement rapide, nous ne tarderons pas à sentir une fatigue de la langue. Cela nuit à l'égalité des traits et à la pureté du son.

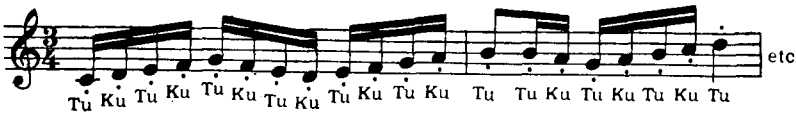
Il est facile d'éviter cette difficulté et d'avoir un détaché

impeccable en employant le **double coup de langue** pour les groupes binaires et le **triple coup de langue** pour les groupes ternaires.

Double coup de langue. — Il s'exécute en employant alternativement le coup de langue connu (syllabe Tu) et, si l'on peut dire, un « coup de gosier », figuré par la syllabe Ku. Ce qui donne Tu (langue), Ku (gosier), soit Tu-Ku-Tu-Ku, etc...

On s'aperçoit que la langue travaille moitié moins.

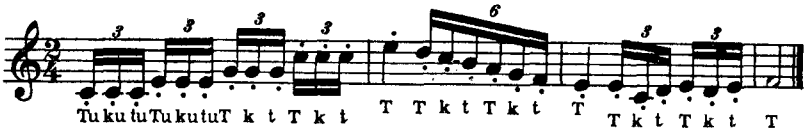
Exemple :



Immédiatement, une difficulté surgit, car la deuxième syllabe est moins incisive que la première et les doigts n'ont plus le synchronisme voulu. Il faut donc **comme toujours** travailler **très lentement.** Après avoir vu les exercices qui suivent, il sera bon de revoir ceux qui précèdent et qui présentent un intérêt pour cet artifice.

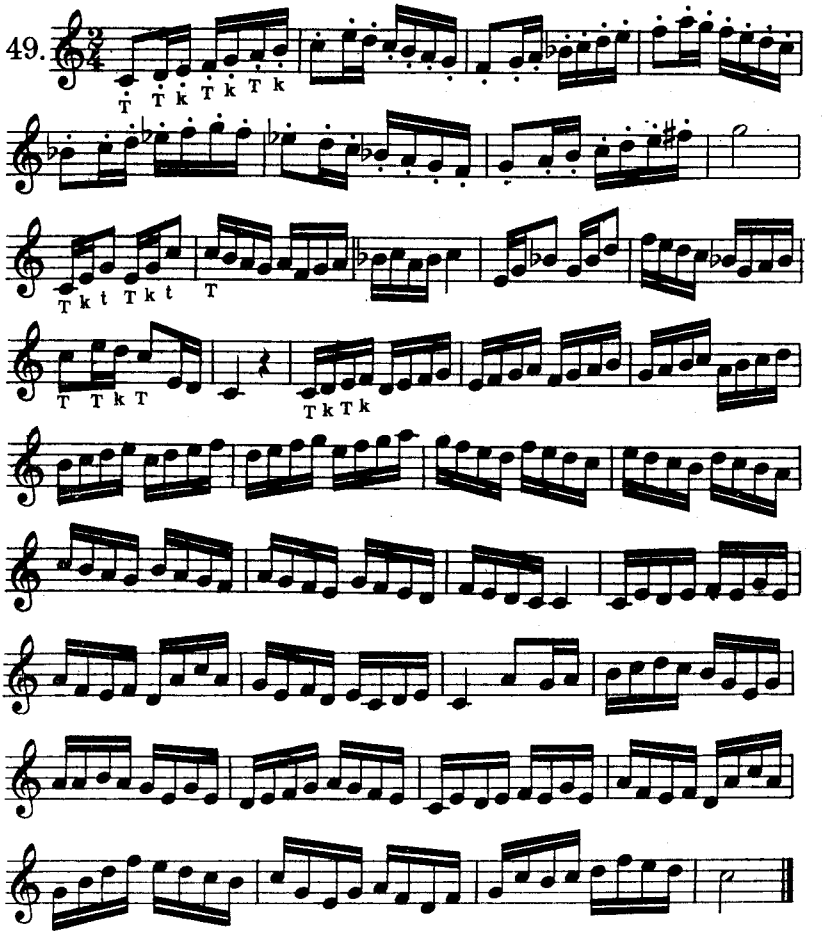
Triple coup de langue. — Il sera employé dans les cas de triolets ou de sextolets rapides.

C'est la combinaison du simple et du double coup de langue, soit : TU-KU-TU. Exemple :

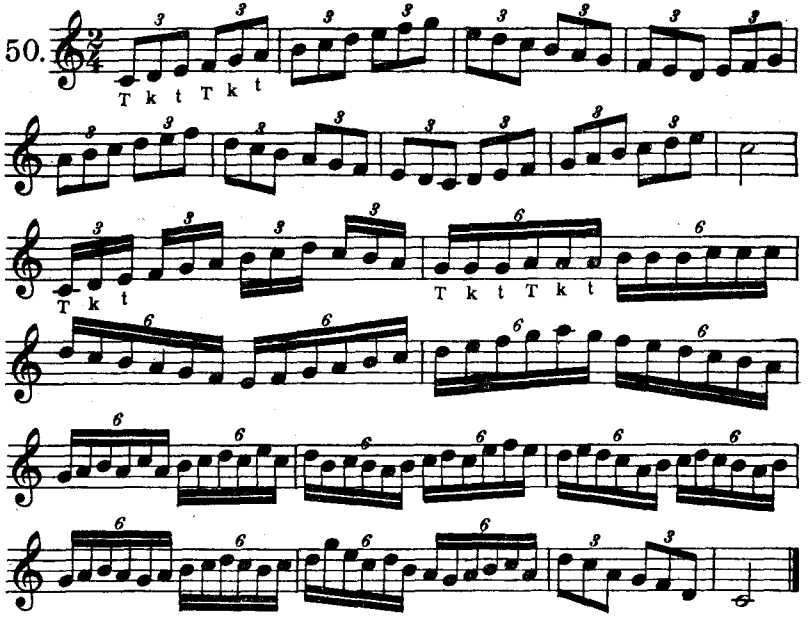


Dans tous les exercices, n'oublions pas de **marquer la première note de chaque groupe** par une légère inflexion.

Double coup de langue.



Triple coup de langue.



Voir Annexe (2e partie) N° 30.

LES NUANCES

Voilà un point très délicat qui suscite bien des controverses. Augmentater ou diminuer l'intensité sonore, c'est souffler plus ou moins fort. Avec la flûte traversière, l'instrumentiste rectifie par l'embouchure, mais avec la flûte douce, le plus grand virtuose doit se soumettre aux fluctuations de la justesse. Dans le jeu en solo on peut se permettre quelques libertés, mais dans un ensemble c'est chose impossible. Il appartient donc à l'exécutant de déterminer avec précaution et goût ce qu'il doit faire. Certains flûtistes ont décidé d'une façon catégorique que l'on doit s'en abstenir. C'est un avis que je subordonne personnellement à la nature du texte suivant qu'il concerne un instrument seul ou un groupe (voir « Les Ensembles »).

DE L'INTERPRETATION

Nous sommes maintenant suffisamment instruits au point de vue technique. Nous sommes rompus aux petites difficultés et, s'il nous reste encore de la vélocité à acquérir, cela se fera en observant toutes les indications données, en travaillant les exercices de cette méthode. Tout ce qui est mécanique doit être au point.

Mais il y a une chose qui est tout aussi importante et, sans cette chose, la musique n'aurait aucun attrait. Il s'agit de **l'interprétation.**

Lorsque l'on est en présence d'un morceau et quel que soit ce morceau il faut le lire. S'il s'agit d'une chanson ou d'une mélodie lire les paroles aussi.

En lisant la musique, regardons les points techniques délicats et décomposons les phrases musicales. Il est bon, à ce moment, de noter les respirations si cela n'est pas fait.

Regardons toujours la tonalité dans laquelle nous jouons.

Après cet examen rapide, prenons l'instrument et jouons (je répète toujours) **très lentement** en observant les respirations mais sans tenir compte, pour l'instant, des articulations. Jouons aussi plusieurs fois en augmentant le mouvement jusqu'au tempo désiré.

Maintenant que nous n'avons plus de souci des notes et des respirations, maintenant que nous sommes **à l'aise,** observons les articulations. Sachons employer le vibrato, garder un son très pur et d'une justesse irréprochable, toujours égal, **sans fléchir dans les fins de phrases.**

Une remarque générale utile est le ralentissement à toutes les fins de morceau. Il y a des exceptions, certes, mais l'exécutant arrivera à sentir s'il doit ou non ralentir.

Attention aussi, lorsque nous avons une mélodie ou une chanson, d'observer le phrasé du texte et de jouer comme si l'on chantait.

En un mot, considérons toujours la musique comme un texte qui doit être bien ponctué, clairement exposé, avec des intonations différentes, des insistances sur les points essentiels.

Ainsi, en se contrôlant bien, en mettant sa personnalité et sa conscience au service de la musique, je crois que l'on peut, avec l'instrument que nous venons d'étudier, passer d'agréables moments, charmer son entourage par des exécutions artistiques. Mais il faut savoir choisir, être très sévère envers soi-même, et il faut surtout **aimer** et désirer la perfection.

LES ENSEMBLES

Il suffit d'être deux pour constituer un Ensemble et, dès que l'on ne joue plus seul, il faut se plier à une discipline qui sera compensée par des satisfactions très élevées.

Seul, les faibles différences de diapason ne se font pas sentir à notre oreille conciliante et, si nous avons soufflé hier un peu moins fort, aujourd'hui nous ne penserons pas que nous jouons un peu plus haut par une pression légèrement supérieure.

Quand nous sommes à deux, il ne suffit pas d'avoir un LA commun, il faut maintenir chacun la même émission de souffle pendant toute la durée de l'exécution. Ce problème s'accroît au fur et à mesure que l'on augmente le nombre des exécutants et que les instruments sont différents, mais il n'est pas insoluble.

Si nous rassemblons un quatuor fabriqué par un facteur sérieux, le problème du diapason ne se pose pas (il suffit de le préciser à la commande), mais cela ne prouve pas que l'on va jouer juste. Il suffit que l'un des membres force ou retienne le son pour qu'une dissonance apparaisse. On devra donc, tout d'abord, exécuter des unissons, en longues tenues, afin de régler la pression du souffle dans chaque partie, suivant l'instrument employé, en écoutant d'abord la basse qui joue naturellement, sans forcer.

C'est excellent, dans le travail de détail d'un quatuor, de jouer, après une lecture : S-T [1]; A-B; S-A-T; A-T-B, etc..., avant de parfaire l'ensemble. Les accords doivent être soigneusement vérifiés en émettant d'abord B, puis T, A, S.

---

(1) S : Soprano; A : Alto; T : Ténor; B : Basse.

Le jeu de la flûte soprano, en quatuor, est délicat, car les variations de justesse sont plus sensibles que sur les autres flûtes. Si les instruments sont de provenance différente, on vérifiera, bien entendu, l'accord au départ, mais pour rester justes les uns et les autres après cet accord, c'est le travail en commun assidu qui perfectionnera l'homogénéité.

Il ne faut pas chercher à obtenir des nuances individuelles mais seulement des nuances d'ensemble et sans les exagérer. Je répète ce que j'ai dit au début de cet ouvrage : « **Pensons à l'orgue** ». Un ensemble est un orgue à 2, 3 ou 4 jeux (ou plus).

Dans les ensembles avec instruments à cordes, ce sont ces derniers qui devront s'accorder minutieusement sur les flûtes.

La présence d'un clavecin qui n'aura pas été accordé avec les flûtes obligera tout l'ensemble à prendre son LA, mais cela ne sera possible que si l'on doit baisser. Il faut, autant qu'on le peut, éviter de faire varier la longueur de la perce cônique, car on apporte une déformation de la colonne d'air et une légère altération de certains degrés peut se produire.

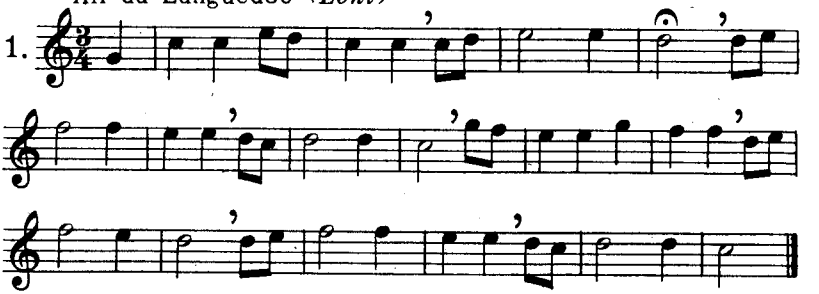
En dehors de ces considérations particulières il reste naturellement toute la mise au point purement musicale qui incombe à un responsable. Ce dernier devra convenir, avec ses collaborateurs, des signes de départ, de ralentissement, d'arrêt, etc..., et déterminer les mouvements, les questions de style, de respirations et d'articulations. Enfin il faut donner une grande importance aux ornements qui doivent être minutieusement réglés.

Pensons aussi aux attaques qui doivent être impeccables et qui seraient si nuisibles à la beauté si elles avaient le moindre décalage, surtout dans l'écriture harmonique dite « verticale ». Quant à la polyphonie, elle devra faire l'objet d'un travail approfondi pour que le phrasé de chacun soit identique et que les différentes entrées soient bien nettes en mettant en évidence ce qui doit ressortir.

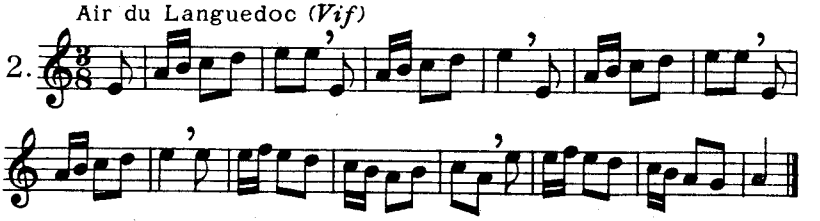
FIN

DEUXIEME PARTIE [1]

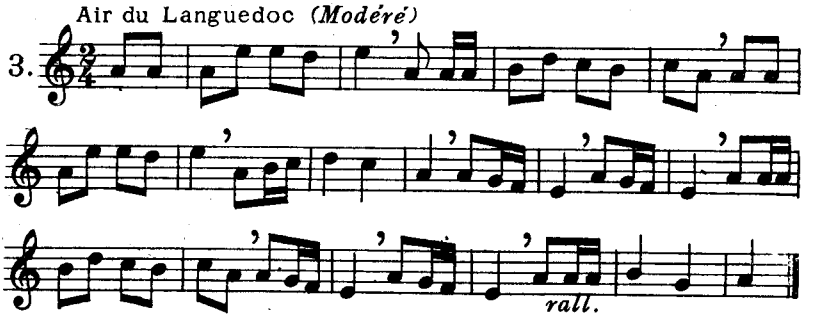
1. Air du Languedoc *(Lent)*



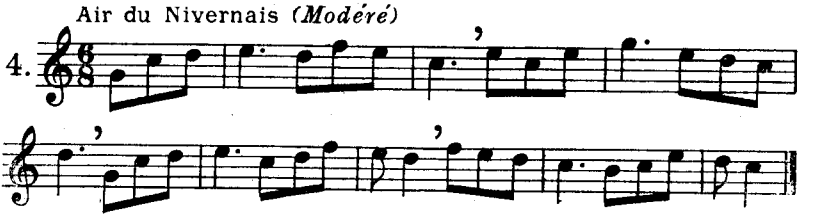
2. Air du Languedoc *(Vif)*



3. Air du Languedoc *(Modéré)*

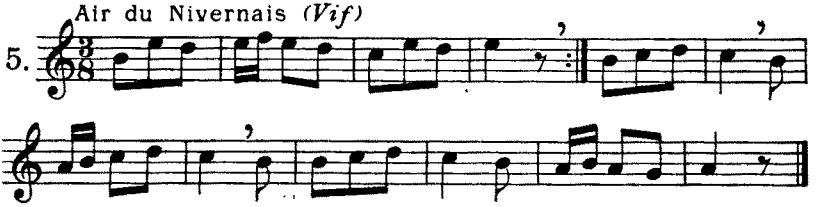


4. Air du Nivernais *(Modéré)*

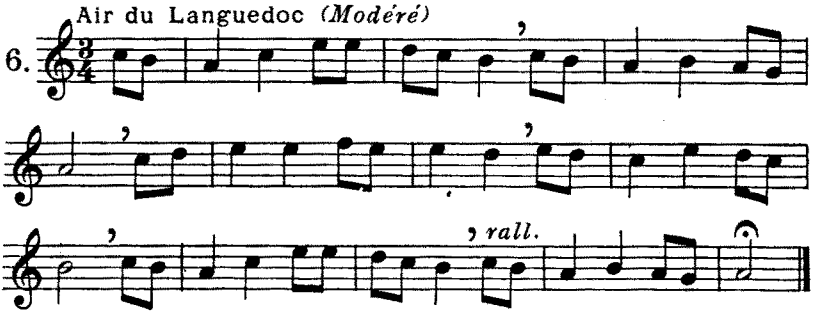


(1) Tous ces textes, joués avec les mêmes doigtés se trouveront transposés par les flûtes en FA. Toutefois, il sera bon de s'exercer à lire en clé de fa 3e ligne, tous ceux qui ne descendent pas au-delà du fa (1er interligne, clé de sol). On peut aussi jouer une octave au-dessus ceux qui dépassent cette limite et restent exécutables dans l'aigu sous cette forme.

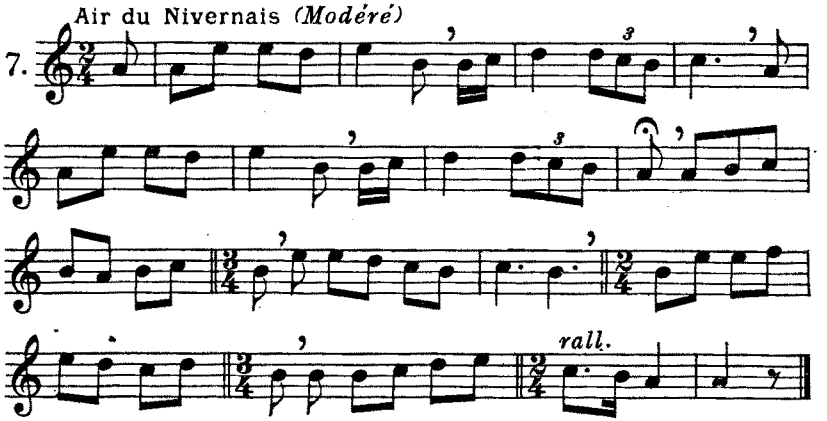
5. Air du Nivernais *(Vif)*



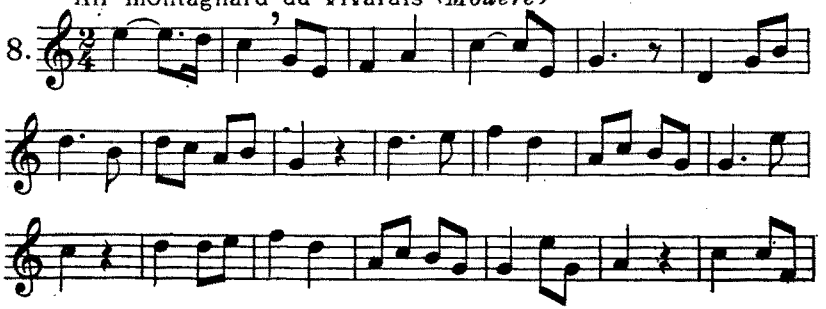
6. Air du Languedoc *(Modéré)*

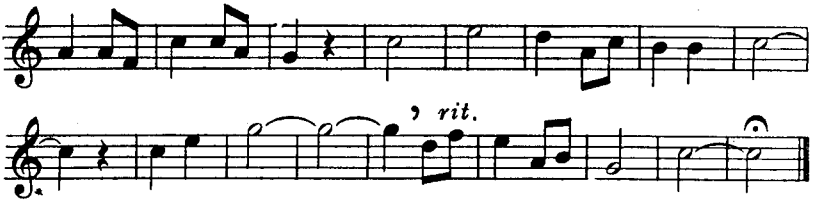


7. Air du Nivernais *(Modéré)*



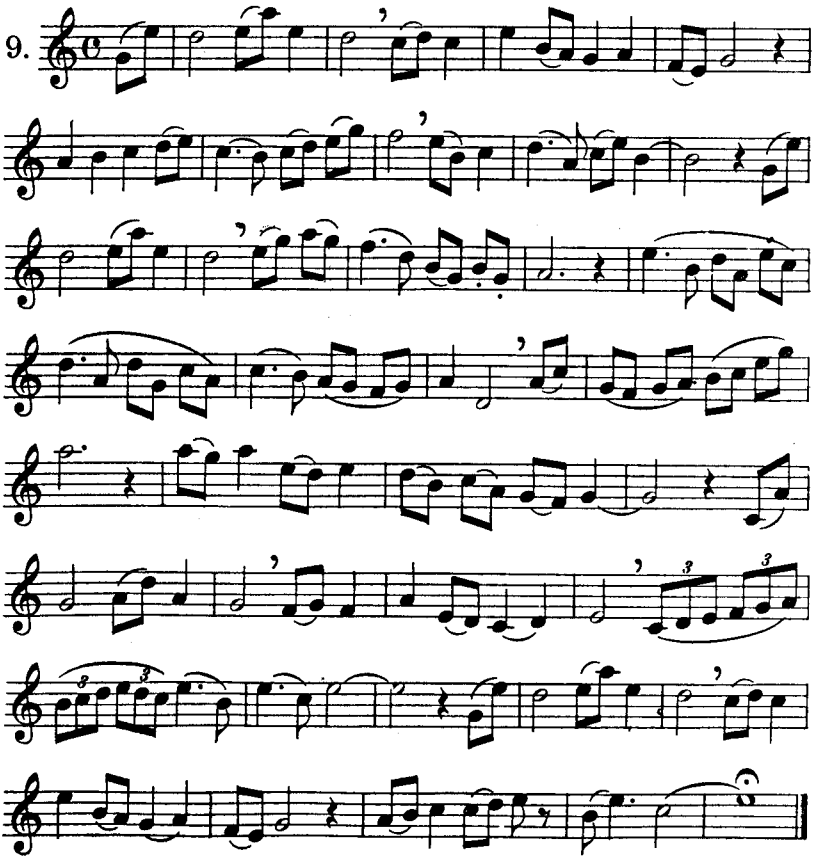
8. Air montagnard du Vivarais *(Modéré)*





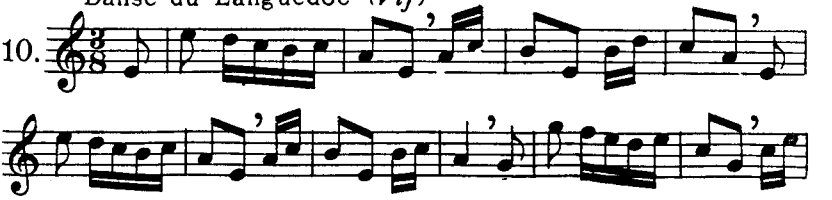
Andante (P. Paubon)

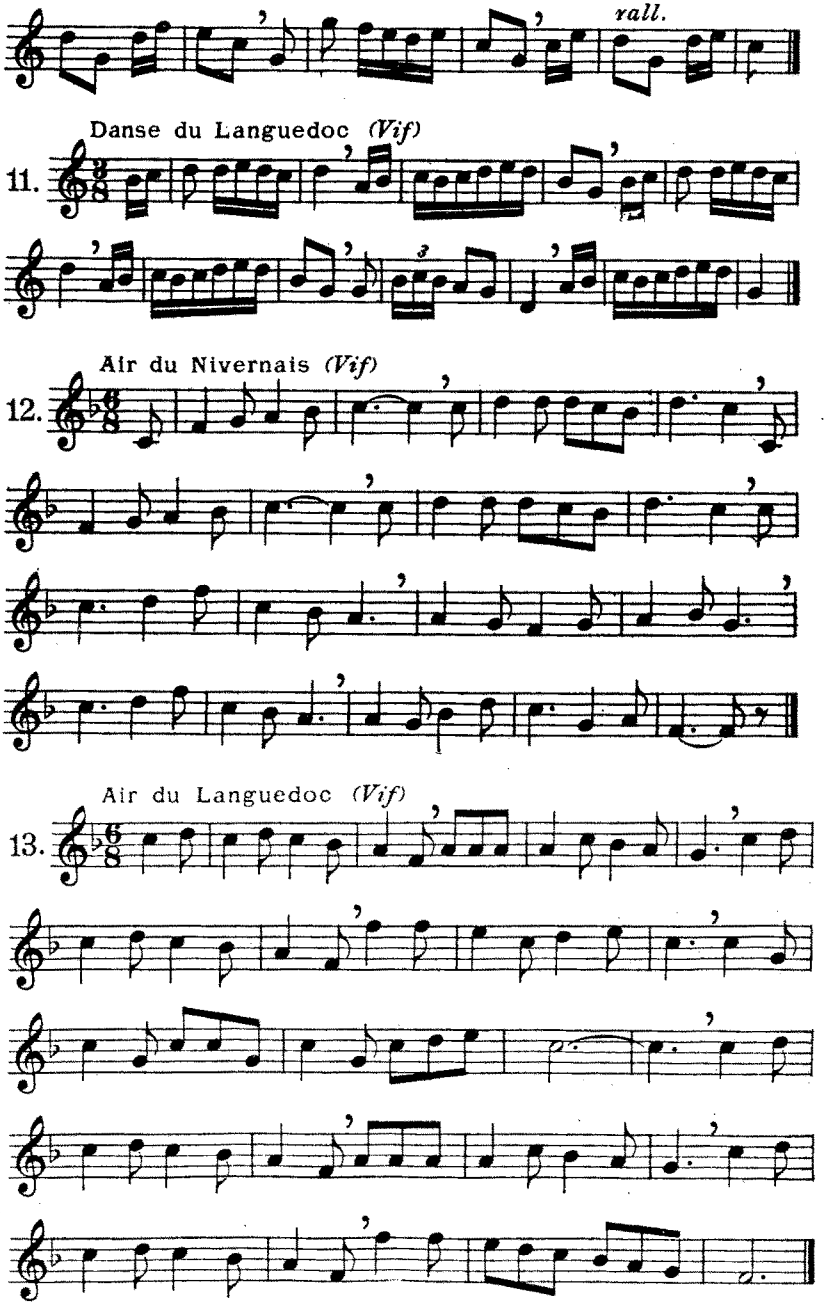
9.



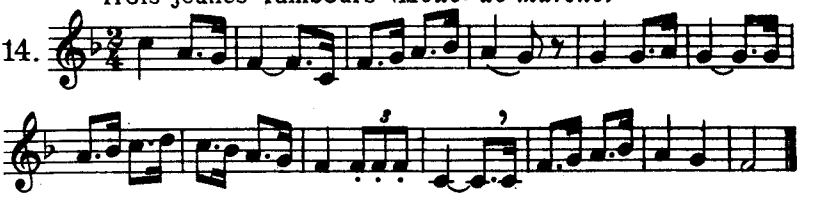
Danse du Languedoc *(Vif)*

10.

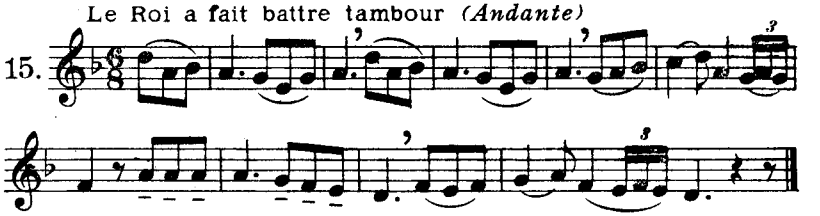



rall.
Danse du Languedoc (Vif)
11.
Air du Nivernais (Vif)
12.
Air du Languedoc (Vif)
13.

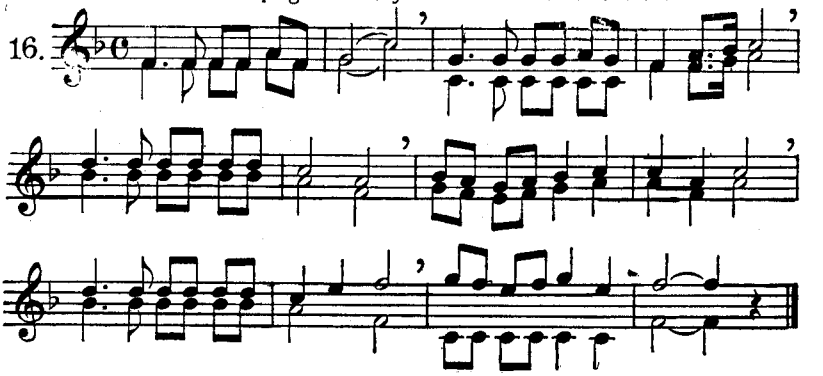
14. Trois jeunes Tambours *(Mouvt de marche)*



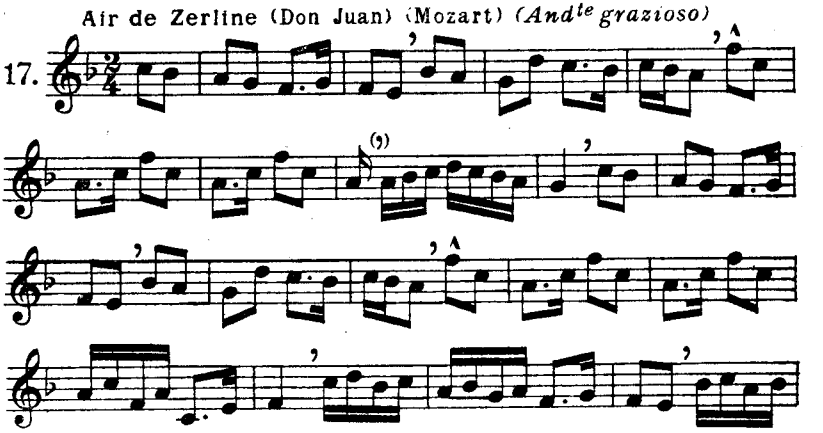
15. Le Roi a fait battre tambour *(Andante)*

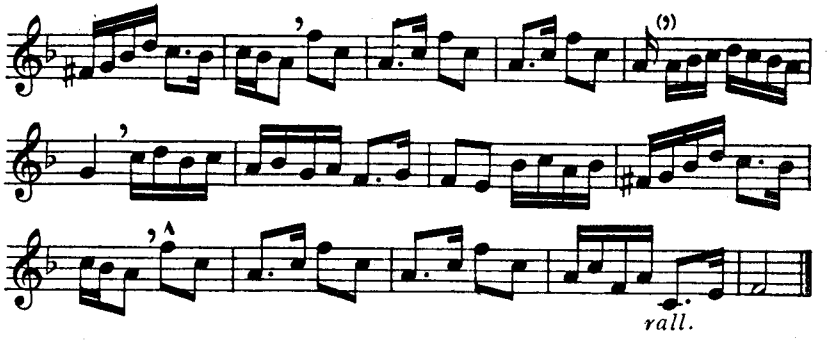


16. Les deux compagnons *(2 flûtes de même tonalité)*



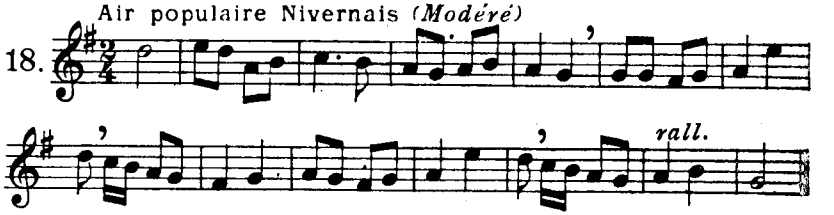
17. Air de Zerline (Don Juan) (Mozart) *(And^te grazioso)*





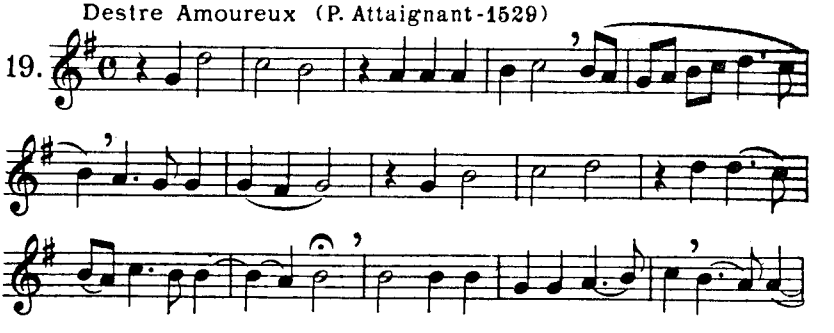
Air populaire Nivernais *(Modéré)*

18.



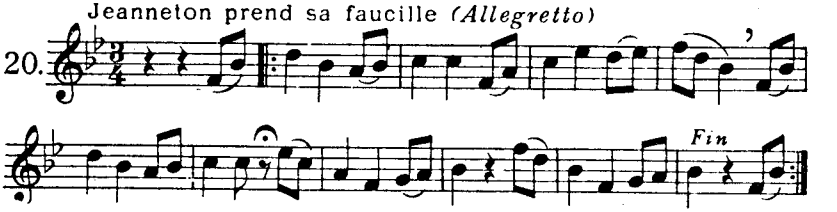
Destre Amoureux (P. Attaignant-1529)

19.

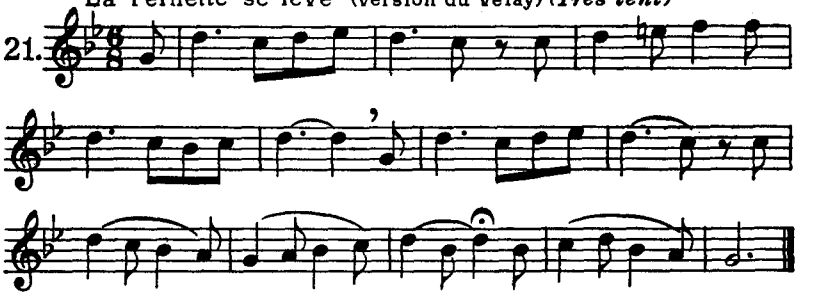


Jeanneton prend sa faucille *(Allegretto)*

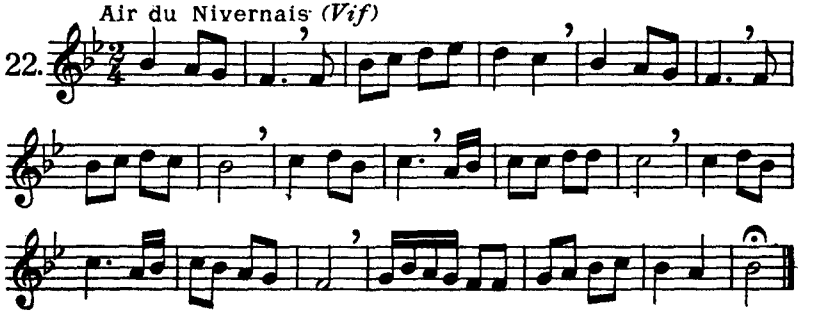
20.



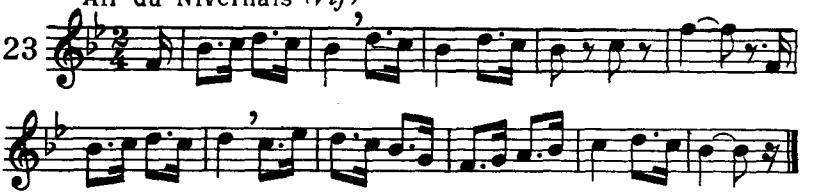
21. La Pernette se lève (version du Velay) *(Très lent)*



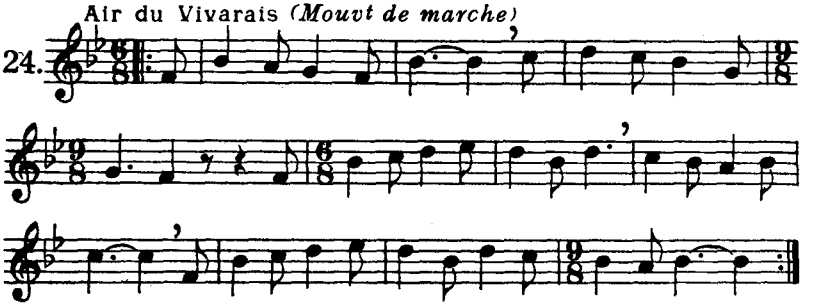
22. Air du Nivernais *(Vif)*



23 Air du Nivernais *(Vif)*

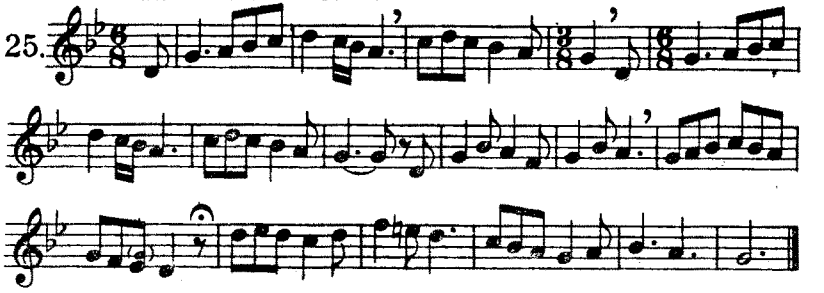


24. Air du Vivarais *(Mouvt de marche)*



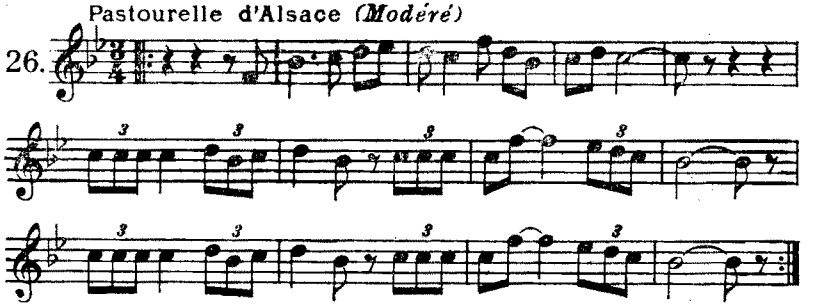
Air du Vivarais *(Modéré)*

25.



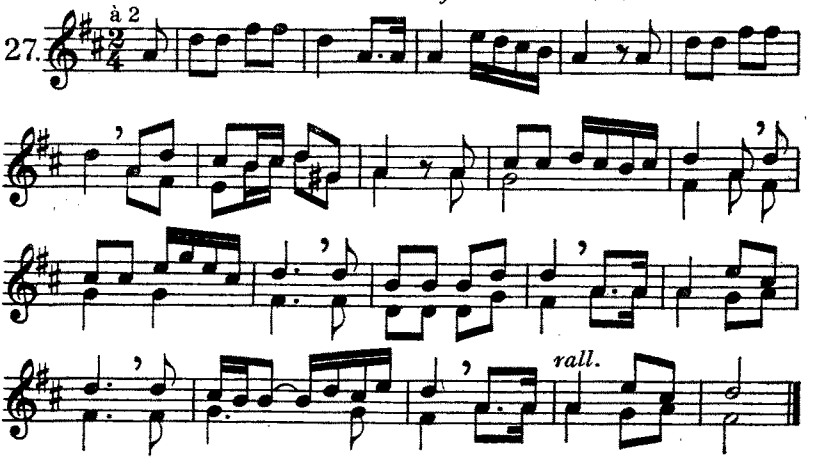
Pastourelle d'Alsace *(Modéré)*

26.



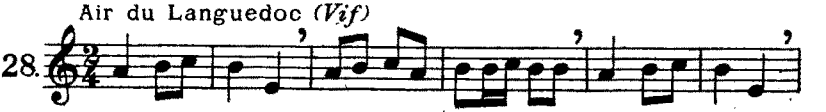
La Truite (Schubert) *(All°)* *2 flûtes de même ton*

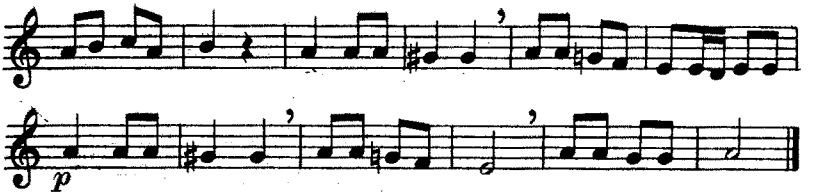
27. à 2



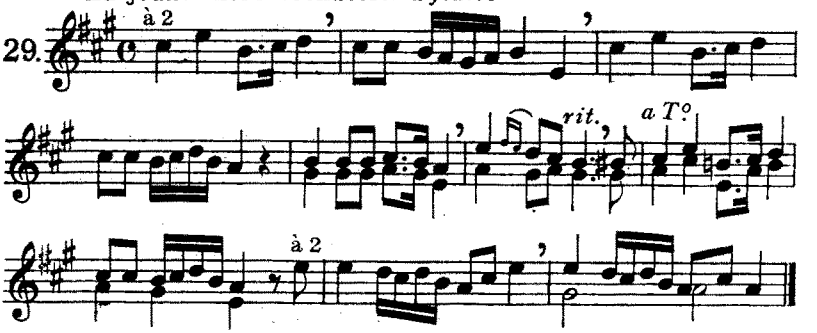
Air du Languedoc *(Vif)*

28.



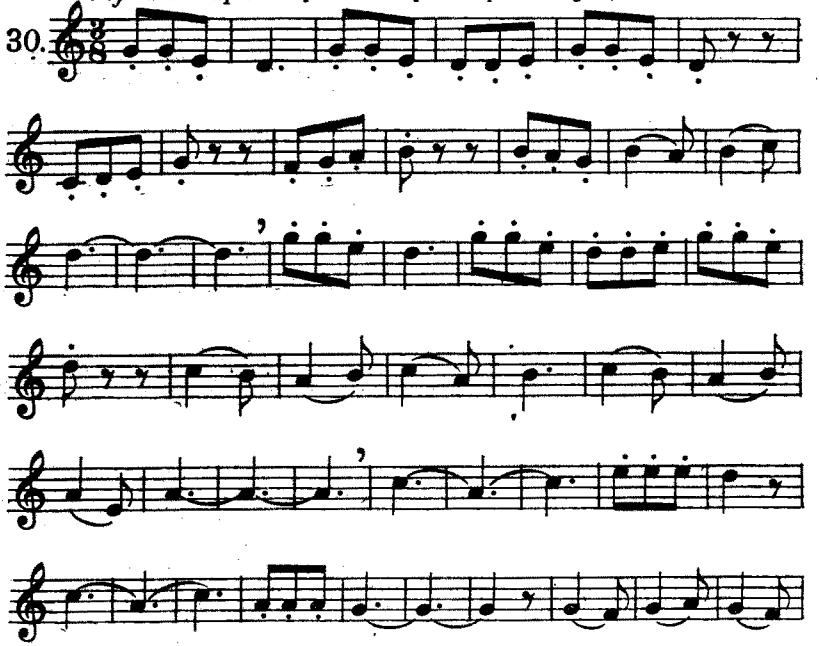


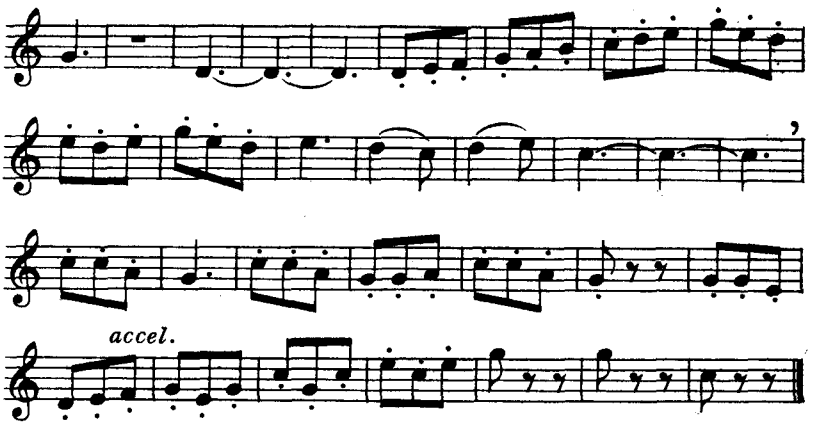
La jeune mère (Schubert) *2 flûtes*



Scherzo (P. Paubon)

Vif (à 1 temps) (emploi du triple coup de langue)

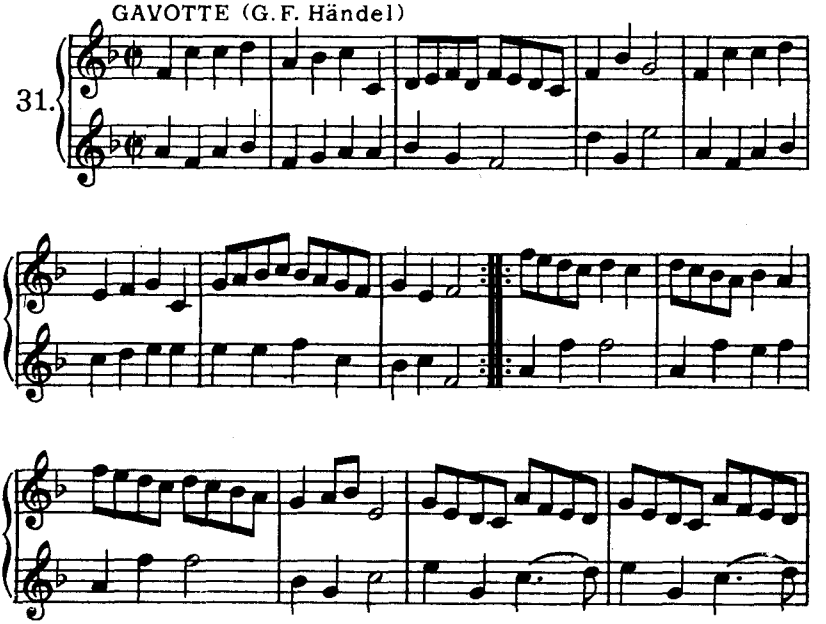


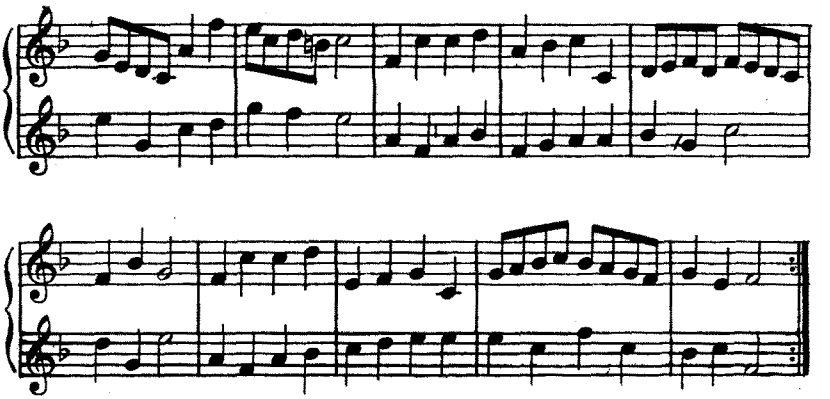


PIÈCES EN DUO

(pour 2 flûtes semblables)

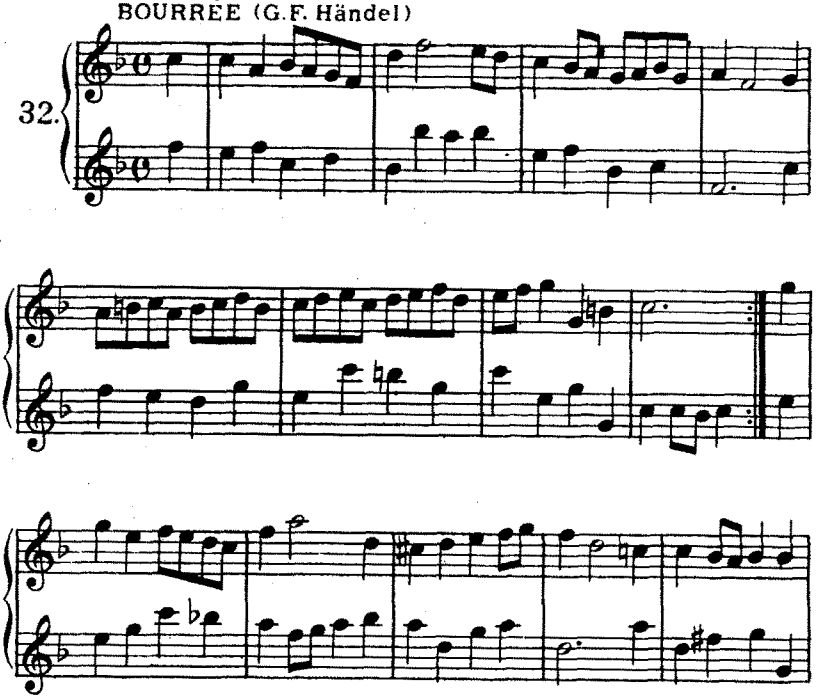
31. GAVOTTE (G.F. Händel)

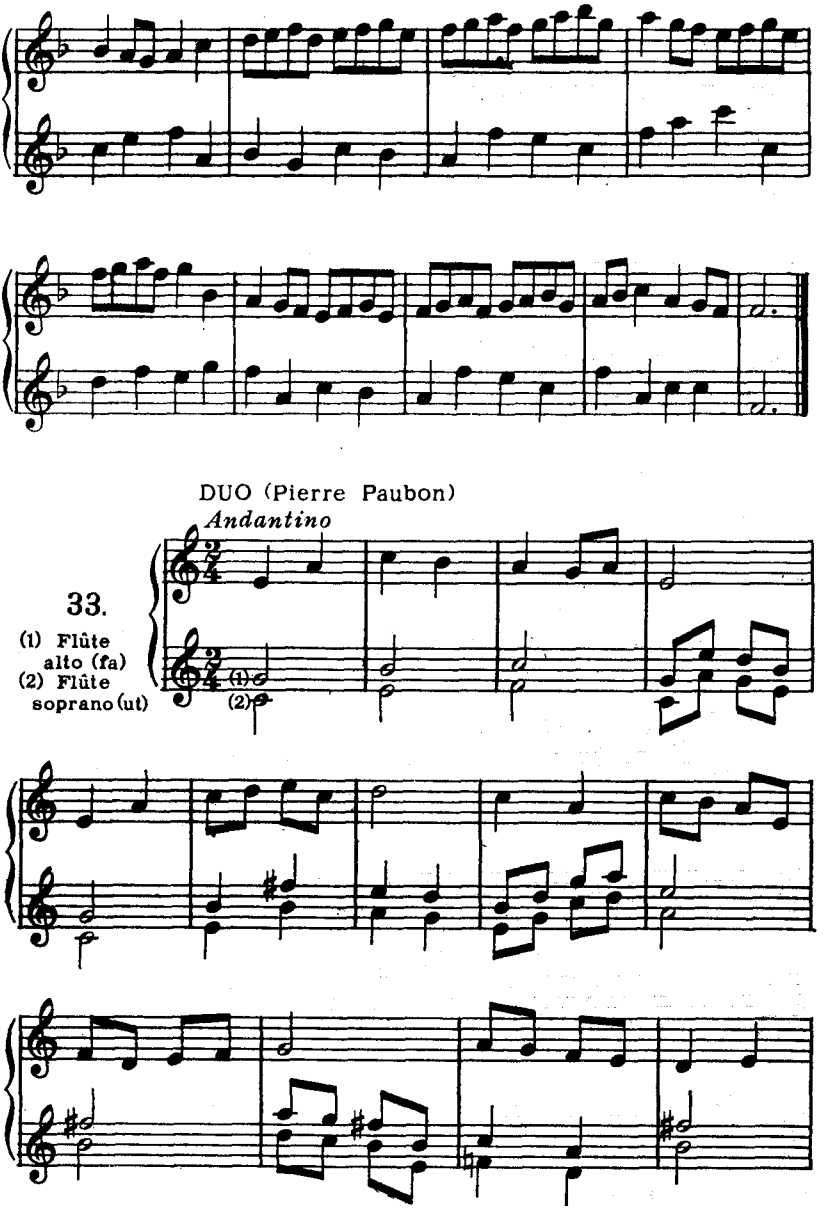




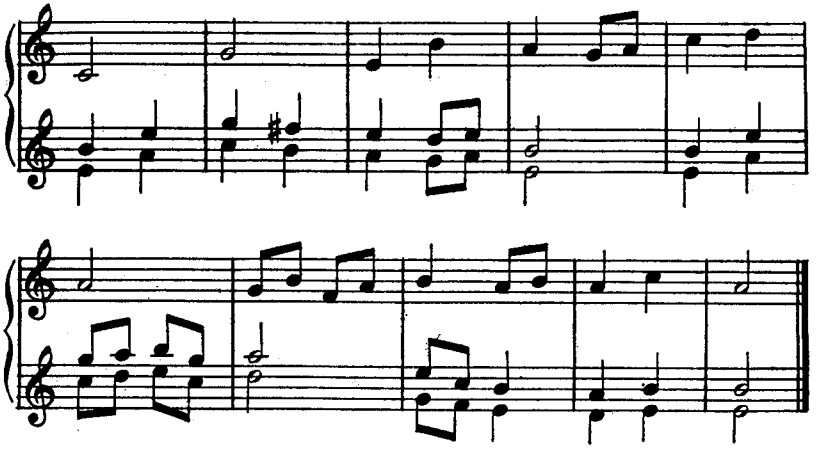
BOURRÉE (G.F. Händel)

32.



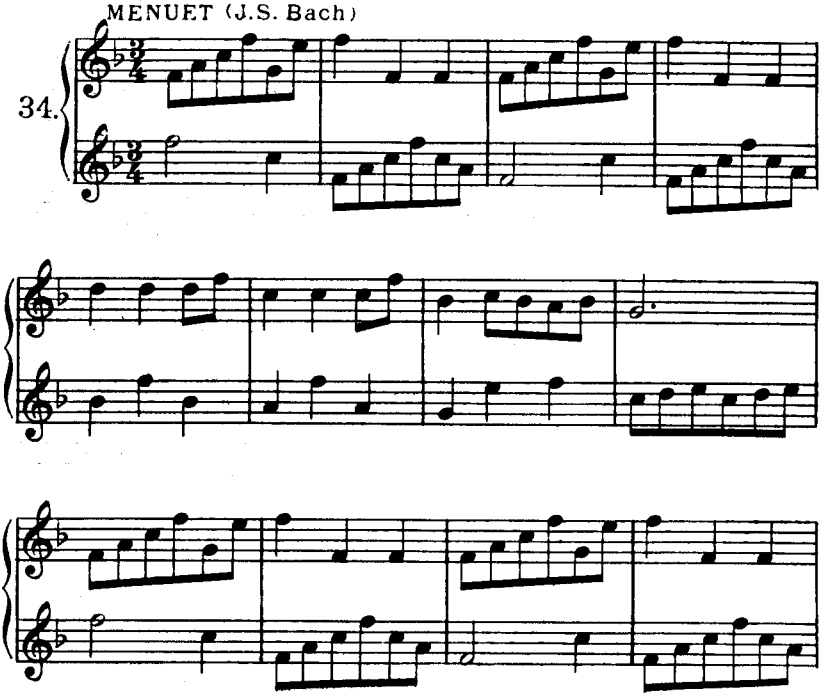


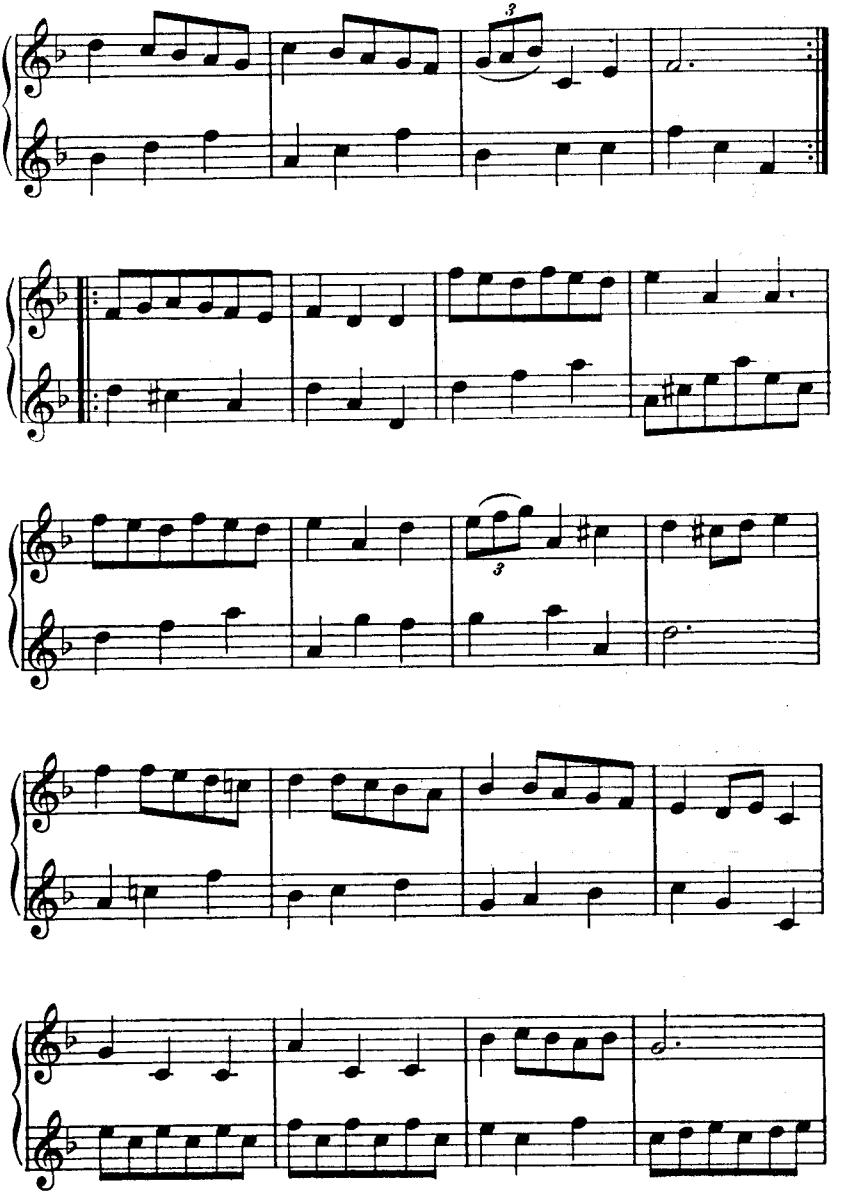
(1) La partie de flûte alto est transposée, il faut donc la jouer comme sur une flûte en ut.

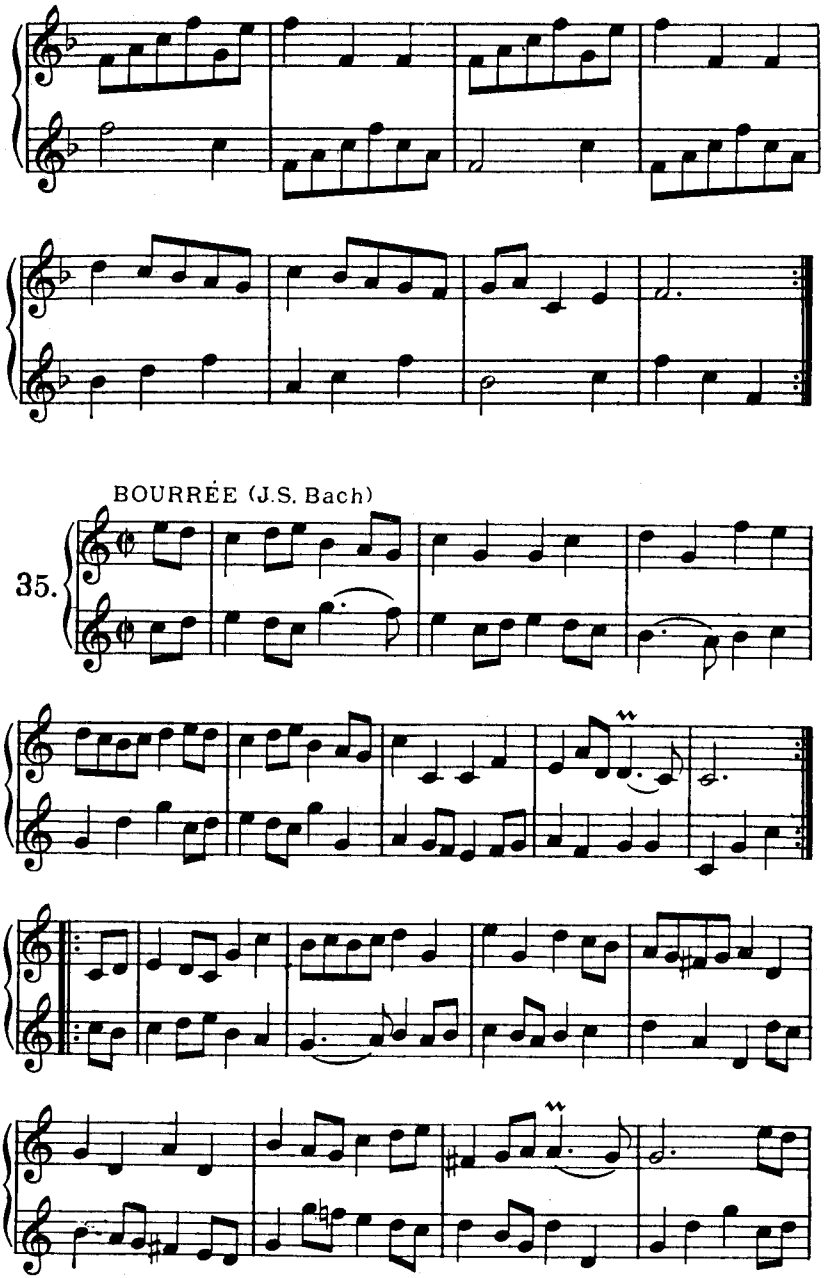


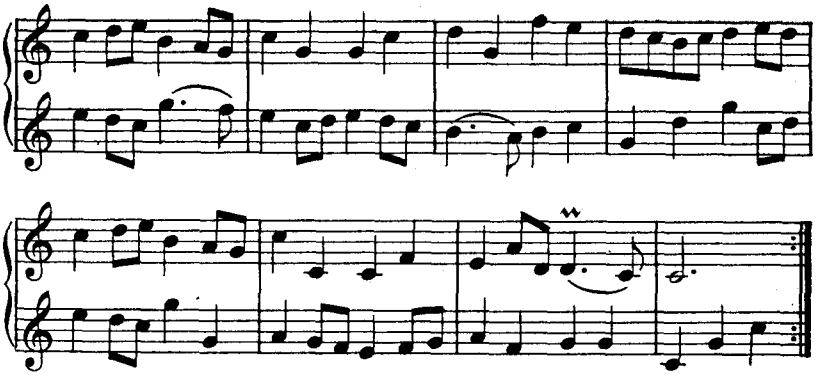
MENUET (J.S. Bach)

34.






BOURRÉE (J.S. Bach)
35.



On trouvera la suite naturelle de ces exercices et de ces morceaux d'exécution dans l'opuscule :

DU MENUET A LA RUMBA

du même auteur

8 danses pouvant être jouées en solo ou en duo
par flûtes ou tous instruments

Pastorale — Gavotte — Menuet — Gigue — Impromptu
Sicilienne — Slow — Rumba

Dépôt légal 3e trimestre 1961 N° d'éditeur 2191

LA COOTYPOGRAPHIE, 11 RUE DE METZ - COURBEVOIE DÉF. 02.60

LES ÉDITIONS OUVRIÈRES
12, Avenue Sœur-Rosalie - PARIS-13e

Prix 4,95 NF.